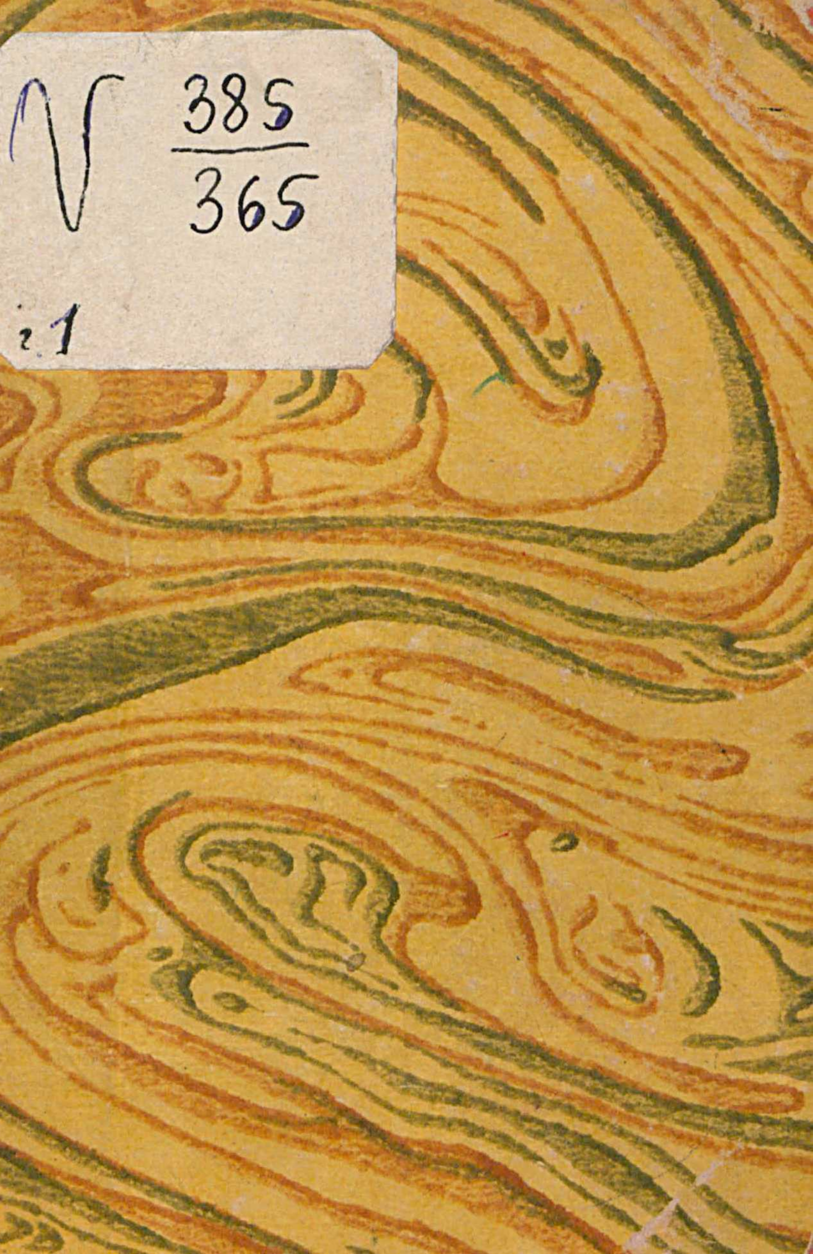

V
385
365
1

стр. все 15/6-81 г.
25/6-81
25/8-81


Б. С. ЛИХАЧЕВ
385
36.5
ИСТОРИЯ
КИНО
В
РОССИИ


ACADEMIA

КИНО-КОМИТЕТ
Государственного Института Истории Искусств

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Серия книг по основным
вопросам кино

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

Б. С. ЛИХАЧЕВ

КИНО В РОССИИ

(1896—1926)

МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ РУССКОГО КИНО

ЧАСТЬ I

1896—1913

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

Обложка работы

Б. Л.



Тип. „Красной Газеты“ им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57.

Ленинградский Гублит № 36079. Заказ № 387. Тираж. 3100.

КНИГА ИМЕЕТ

без обр.

Листов печатных	Общее колич. вып.	В переплетной ед. соедин. номера вып.	Таблиц	Карт	Иллюстраций	Служебн. номер	Номера списка и порядковый	1981 г.
14	1	ч. 1				7	244 / 50	

стр. все

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Ни одно искусство не развивается без ясного осознания своего прошлого. Без исторического фундамента немыслимо и построение теории искусства.

Эти простые положения, являющиеся основными для научного искусствоведения, необходимо претворить в жизнь и по отношению к молодому кино-искусству Советской России, столь нуждающемуся в разработке своих теоретических предпосылок. Между тем, никто еще не пытался не только изучить, но хотя бы охватить во всей полноте тот обширный и разнообразный материал, который накоплен за тридцать лет существования кинематографа на русской почве.

Этот существенный пробел и пытается в полнить Б. С. Лихачев, труд которого „Кино в России", рассчитанный на несколько частей, доводит ознакомление с кино-материалом до наших дней. Автор скромно назвал свою работу „Материалы к истории русского кино" (1896 — 1927). В действительности же она дает гораздо больше, так как выводит из сухого перечня „материалов" к живому пониманию судеб русского кино, устанавливает зависимость кино-искусства от различных влияний, среди которых царская цензура, конкурренция частных предпринимателей и участие заграничных фирм играют весьма с щественную роль. В то же время, работа намечает разнообразные связи, скрепляющие начальный этап развития кино с искусством театра и следит за эволюцией актера в кино, постепенно освобождающегося от навыков сцены и укрепляющегося на собственных позициях. Таким образом, работа Б. С. Лихачева, проделавшего огромный труд по собиранию мало-

известного и редкого материала, вплотную подводит к вопросам, которые подлежат уже специальному исследованию в отдельных монографиях. Она ставит изучение кино в России на твердую почву, указывая пути дальнейшего исследования, что и обеспечивает за ней значение первого обстоятельного труда по истории русского кино.

А. Гвоздев.

Из всех искусств по моему
самое важное для России — кино.

В. Ленин

ОТ АВТОРА

В наше время, когда кинематография перешла из ремесла в искусство, когда она покорила весь мир и стала одинаково близкой и понятной во всех странах, когда об искусстве кино пишутся трактаты, читаются лекции и имеются специальные учреждения для изучения кино-техники, — я думаю, что пора и нам, русским, обернуться назад и посмотреть, откуда пришло то искусство, которое дало нам „Потемкина“ и „Шестую часть мира“.

У нас принято думать, что до революции в России была только „Русская Золотая Серия“ да Вера Холодная, — и в этом наша основная глубочайшая ошибка. Мы до сих пор еще не усвоили себе, какими шагами шло наше производство, мы не можем охватить всей картины нашего роста, и — откидывая, как ненужное, все старое — не хотим понять, что и Вера Холодная имела свои заслуги, и ее „направление“ в кино дало свои результаты, которые так или иначе повлияли на дальнейшее развитие нашего производства. Она, так же, как Глупышкин или Макс Линдер, к которым так пренебрежительно относится достигшая высот искусства современная кинематография, была в свое время незаменимым популяризатором экрана в ши-

роких массах. А, как известно, экран начинал свое завоевательное шествие именно с народных низов.

Мне хотелось дать по возможности полную картину зарождения и развития нашего кино, приведшего нас в конце концов к созданию истинно советского фильма, но в то же время не обойти молчанием и воздать должное и первым работникам нашего производства, двигавшим, усовершенствовавшим и популяризировавшим кино в России. В нескольких словах коснувшись зарождения „живой фотографии", я перехожу к нашему производству и стараюсь дать возможно более полную картину эволюции русского кино. В какой степени удалась мне моя задача — судить не мне.

Б. Лихачев.

1 декабря 1926 г.
Ленинград.

ВСТУПЛЕНИЕ

Главный принцип кинематографии [1]) основан на свойстве человеческого глаза сохранять некоторое время впечатления внешних явлений, после того, как эти явления уже прекратились. Об этой особенности впервые упоминает в своей знаменитой поэме „De rerum natura“ римский поэт Лукреций (Titus Lucretius Carus, 95—53 до Р. Х.), указывая на таковые свойства глаза у животных, а в середине II века Клавдий Птоломей уже подробно разбирает этот вопрос в своих естественно-исторических трудах. Он говорит, что если взять диск и одну половину его покрасить в красный цвет, а затем заставить этот диск вращаться вокруг своей собственной оси, то, при достаточно сильном вращении, будет казаться, что весь диск окрашен в ровный красный цвет. Этот опыт является первым, вполне достоверным историческим свидетельством о том, что свойство глаза сохранять некоторое время уже миновавшие зрительные впечатления было известно еще тысячу двести лет тому назад. Опыт Птоломея и послужил исходной точкой для всех последующих изысканий, приведших в конце концов к изобретению кино.

После Птоломея этот вопрос надолго замирает и дальнейших опытов не производится, хотя о выше-

[1]) Слово „Кинематограф происходит от греческого „кинема“, (κίνημα)—движение и графо (γράφω)—пишу.

указанных свойствах глаза мы читаем уже в более разработанной форме у арабского философа Алгацеля (1058—1111) в его „Трактате о физике“, у Леонардо да Винчи (1452—1519), у английского химика Бойля (Robert Boyle, 1626—1691) и, наконец, у Ньютона (Isaak Newton, 1642—1727) в его „Трактате об оптике“ (1704). Но никто из них не придает серьезного значения работам Птоломея. Первым опытом в этом направлении были работы французского химика Дарсе (Jean Darcet, 1725—1801), который исследует продолжительность зрительных впечатлений и после многочисленных опытов устанавливает, что раскаленный уголь, движущийся по кругу, оставляет в глазу впечатление, длящееся приблизительно около 1/8 секунды. Почти одновременно с ним (в 1765 году) аббат Нолле (Jean-Antoine Nollet, 1700—1770) выпускает в свет свои „Leçons de physique“, где доказывает, что при быстром вращении многие тела изменяют свою форму. Так, например, кольцо, при быстром вращении кажется нам шаром, волчок, с приделанной к его верхней части особо выгнутой проволокой, принимает форму вазы и т. д. Исследования Нолле и Дарсе произвели фурор, и многие ученые посвящают свои труды вопросу о продолжительности зрительных и световых впечатлений.

Наконец в 1826 г. появляется тауматроп, ставший сразу же любимой детской игрушкой и получивший особое распространение во Франции под названием „la toupie éblouissante“ [1]). Тауматроп состоял из куска картона, на одной стороне которого была нарисована птица, а на другой клетка. При быстром вращении казалось, что птица сидит в клетке. Трудно установить с точностью, кто

---

[1]) Франц. буквально—„ослепительный волчок“.

именно является изобретателем тауматропа. Многие приписывают его д-ру Пари, а английский математик Баббедж (Charles Babbage, 1792—1871) утверждает, что изобретателем тауматропа является д-р Фиттон, которого якобы натолкнул на эту мысль знаменитый Гершель (sir John Frederic-William Herschel, 1792—1871), показавший ему опыт с монетой, которую он быстро вращал, при чем были видны обе ее стороны одновременно. Кроме Гершеля исследует продолжительность световых впечатлений Фарадей (Michaël Faraday, 1791—1867), а за ним Уитстон (Charles Wheatstone, 1802—1875), который, как мы увидим дальше, достигает весьма любопытных результатов.

В 1832 году бельгийский физик Плато (Joseph-Antoine-Ferdinand Plateau, 1801—1883) строит фенакистископ [1]), названный им вначале зоотропом, но окрещенный всеми „колесом жизни". К этому же периоду следует отнести появление мутоскопа, не имевшего впрочем широкого распространения. Почти одновременно появляются праксиноскоп [2]) Рейно (Fransois-Edmond Jules Raynaud, 1843—1888) и стробоскоп [3]) венского профессора Штампфера. Последнее изобретение является наиболее интересным из всех трех.

Стробоскоп представляет собой картонный диск, на котором почти у самых краев, по радиусам, на равном расстоянии сделаны прорезы. За этим диском находится другой, на котором нарисован предмет в последовательных фазах своего движе-

[1]) От греческих слов „фенакидзо" (φενακίζω)—обманываю и „скопсо" (σκοπέω)—смотрю.

[2]) От греческих слов „праксис" (πράξις)—действие и „скопео" (σκοπέω)—смотрю.

[3]) От греческих слов „стробос" (στρόβος)—верчение и „скопео" (σκοπέω)—смотрю.

ния. Каждый рисунок находится позади одного из отверстий первого диска. Диск с отверстиями приводится в движение на горизонтальной оси и так располагается против какого-нибудь зеркала, чтобы фигуры, нарисованные на втором диске, отражались через прорезы первого в зеркале. При быстром вращении диска мелькает одно отверстие за другим. Через каждое отверстие виден рисунок последующего движения фигуры, при чем промежутки настолько малы, что глаз сохраняет впечатление предыдущего рисунка, все световые впечатления смешиваются и получается естественно двигаюшаяся фигура.

Стробоскоп становится крайне популярным и производится бесчисленное количество опытов, главным образом стремящихся к соединению „колеса жизни" и стробоскопа, с целью получить наибольшую пластичность движения. Из бесконечного ряда изобретений, представляющих комбинации двух вышеназванных аппаратов, наиболее популярен зооскоп [1]), или „волшебный барабан," представляющий собой деревянный цилиндр с рядом отверстий, расположенных по образующим. На внутреннюю сторону цилиндра накладывается бумажная лента, на которой изображены рисунки. Цилиндр вращается вокруг вертикальной оси, и при быстром движении через отверстия получается картина движущейся фигуры.

Любопытно, что зооскоп был изобретен трижды и, наконец, привезен в Европу из Америки. Еще в 1833 году его подробно описывает немец В. Горнер. В 1860 году на зооскоп берет патент английский инженер Десвайн, и, наконец, в 1867 году

---

[1]) От греческих слов „зоэ" (ζωή) жизнь и „скопео" (σκοπέω)— смотрю.

президент Линкольн торжественно выдает патент на зооскоп в Америке.

Теперь на очереди стал вопрос о демонстрировании картин широким кругам публики, так как все предыдущие опыты не позволяли видеть движущиеся картины более чем двум-трем людям одновременно. Первый опыт публичного проектирования стробоскопных картин был произведен в Вене в 1853 году австрийским офицером Ухациусом (baron Franz von Uchatius, 1811—1881). Им был построен большой аппарат, где для каждого рисунка была устроена совершенно самостоятельная оптическая система. Лампа (друмондов свет) быстро вращалась позади двояковыпуклых чечевиц и отбрасывала изображения картин на экран с такой быстротой, что зритель получал впечатление движущихся фигур. Впоследствии в аппарат Ухациуса были внесены усовершенствования: лампа была сделана неподвижной, а вращался круг с рисунками; система чечевиц была заменена двояковыпуклым стеклом и т. д.

Но когда аппараты для демонстрирования движущихся фигур были относительно усовершенствованы, появилось желание заменить рисунки, не дававшие полной иллюзии жизни, фотографиями. Первую мысль об этом подает в 1857 году Плато, и Уитстон энергично начинает опыты, но делать снимки последовательных, быстро сменяющих одно другим, движений людей или животных не удавалось. Вместо движений приходилось снимать различные позы, соответствующие последовательным фазам движения, и, понятно, что снимки выходили искусственными, фальшивыми и с слишком большими интервалами одно от другого. Все же до 1870 года Уитстон работает с такими снимками, являясь пионером в области замены рисунков фотографиями.

Уитстон имеет многичисленных подражателей, которые стараются добиться моментальных снимков последовательных движений. Строятся особые аппараты, но единственно чего удается достигнуть — это вполне реального воспроизведения работы паровой машины. Колеман Селлерс и Дюмон упорно работают над выработкой моментальных снимков движений людей, но употреблявшиеся в то время для фотографии мокрые пластинки, покрытые коллодиумом, очень плохо поддавались действию света. В 1865 году знаменитый Дюко (Louis Ducos du Hauron) добился более совершенной эмульсии, но и его снимки получались крайне нежными и непрозрачными. Наконец, в 1877 году Мейбридж (Eduard Muybridge, 1830—1904) достигает цели. Он устраивает крайне любопытную систему для получения моментальных снимков последовательных движений.

Батарея из 24 фотографических камер ставится в ряд, паралельно ярко освещенной солнцем стене, вдоль которой устроена беговая дорожка. Каждая камера снабжена моментальным затвором. Для приведения камер в действие приспособлены электромагниты по числу камер. Электромагниты соединены с контактами (прерывателями, клавишами) тонкими нитями через беговую дорожку. Во время бега животные последовательно разрывают нити своим телом, контакты включаются, затворы открываются и на пластинке получается снимок животного в момент прохождения его перед объективом камеры. Несмотря на то, что Мейбридж работает на мокрых пластинках [1]) и при натуральном (сол-

---

[1]) Только в 1883 году появляются сухие пластинки, и он сразу же употребляет их в дело. Всего им использовано для опытов около полумильона пластинок.

нечном) свете, все же его опыты производят сенсацию.

В 1885 г. фотограф Оттомар Аншютц, специалист по моментальным снимкам, своими работами совершенно затмевает Мейбриджа. У Мейбриджа на пластинках получались лишь слабые очертания, силуэты снимаемых животных; у Аншютца же ясно и отчетливо видны все мельчайшие детали снимков.

Оба они проектируют свои снимки, причем Аншютц строит для этого специальную проекционную машину. Отдельные снимки, напечатанные на особых пластинках (диапозитивах), устанавливались на быстро движущийся круг очень большого диаметра. Всякий раз, как только снимок появлялся у соответствующего отверстия, в которое смотрит зритель, он освещался вспышкой Гейслеровой трубки [1]), и быстрая смена снимков давала полную иллюзию движения человека или животного. К сожалению, Аншютц должен был прекратить свои опыты за отсутствием средств. В 1882 году появляется новый аппарат, изобретенный Маре (Etienne-Jules Marey, 1830–1904). Маре в начале занят исключительно исследованием полета птиц. Способ Мейбриджа для этого не годится, и Маре изобретает свой собственный аппарат, заимствуя его идею у астронома Жансена (Pierre-Jules-César Janssen, 1824—1907). Жансен изобрел в 1874 году фотографический револьвер, примененный им с бле-

---

[1]) Если постепенно выкачивать из трубки воздух и через него пропускать ток, то в трубке получится сначала ярко светящаяся узкая полоса, затем она переходит в широкую полосу голубоватого цвета, и, наконец, вся трубка наполняется голубоватым светом. Светлая полоса окрашена около отрицательного полюса в синий свет, положительный же полюс окружен фиолетовым цветом. Такая стеклянная трубка, наполненная разреженным воздухом или газом, называется Гейслеровой трубкой.

стящим результатом при целом ряде снимков последовательного положения движений Венеры. Свой аппарат Маре называет фотографическим ружьем. Аппарат этот снабжен двенадцатью зарядами (пластинками), при чем снимки производятся с быстротой, равной скорости полета пули из обыкновенного маузера. В 1878 году Маре приходит к употреблению негативных лент, и называет свой способ воспроизведения последовательных снимков хронофотографией. Он заставляет ленты вращаться в сторону обратную той, в которую были произведены снимки, и его аппарат является в законченном виде первообразом проекционной кино-камеры. Понятно, что в своих опытах Маре пользуется трудами многих своих предшественников и современников. Так, например, он применяет работы Ле-Пренса, который изобрел способ просверливания ленты и укрепления ее на движущемся кругу, но аппарат его был настолько громоздок и сложен, что оказался абсолютно неприемлемым на практике.

Огромное значение для кино-производства имеет изобретение целулоидной ленты [1]). В 1889 году на выставке в Дюссельдорфе появляются аппараты Фриза и Грина, Донисторпа, Крофста и Демени, ученика Маре (другой ученик Маре был Гомон) [2]).

---

[1]) Не разрешенной еще до сего времени является проблема невоспламеняющейся ленты. Все опыты остаются безрезультатными. Как на наиболее любопытную работу в этом направлении, укажу на демонстрировавшийся на выставке в Гамбурге в 1908 году фильм из несгораемого материала—целлит.

[2]) Ученый, имеющий колоссальные заслуги в истории кино. Им первым основано в 1883 году „Акционерное Общество Кинематографии“ для эксплоатации своих изобретений с капиталом в 4.000.000 франков. Главная база производства — в Бельвиле, близь Парижа. В России Гомон основал филиальное отделение в 1905 году. Первым директором его был П. Г. Тиман, а затем— Ж. Б. Шассен.

Демени в 1992 году выпускает фотофон, а через два года в 1894 году Эдиссон (Thomas Alva Edisson, род. 1847) изобретает кинетоскоп, который так же как фотофон и все предыдущие аппараты страдает огромным недостатком — невозможностью демонстрирования большому количеству зрителей.

Кинетоскоп представлял собой ящик с небольшим отверстием, позади которого наматывалась лента с фото-снимками. Лента двигалась равномерно и мимо окошечка в секунду пробегала 46 кадриков. Каждый кадр, в момент прохождения мимо окошечка, освещался маленькой лампой накаливания, перед которой вращалась затемняющая диафрагма с отверстиями. Все последующие изобретения исходят из кинетоскопа. Ширина ленты, способы пробивания отверстий и многое другое буквально копируется с этого аппарата. После кинетоскопа Эдиссон делает кинематограф, но американец Френсис Иенкс заявляет, что модель украдена Эдиссоном у него. Одновременно в Германии первый устраивает публичные сеансы со своим аппаратом и демонстрирует „живую фотографию" Складовский, а за ним Местер. И наконец 7 декабря 1895 года братья Люмьер (Antoine-Marie-Nicolas, 1862—1911 и Louis-Jean, род. 1864 г.) выпускают на рынок кинематограф [1]). Сразу же его демонстрирует в Англии некто Питр Акрес, и затем кинематограф расходится в невероятном количестве экземпляров по всему миру, попав осенью 1896 года к нам в Россию, где его демонстрирует В. Ф. Беммер в Москве, в Щукинском театре „Эрмитаж", уплачивая по тысяче рублей в вечер Московскому Городскому Управлению.

[1]) Известный у нас в первые годы под названием синематографа (от франц. cinématographe), биографа, биоскопа, иллюзиона и просто электрического театра.

Впоследствии, с развитием кино появилось множество пожаров от легко воспламеняющихся целулоидных фильм. Из всех работ по борьбе с этим злом наиболее интересны работы дрезденского техника Альфреда Гейнце. В 1907 году он изобретает кино-аппарат без фильма, заменяя фильм, разбитый на отдельные кадры, тонкими стеклянными пластинками размером приблизительно 20×30 миллиметров. Этот диапозитив покрыт другой стеклянной пластинкой, при чем обе заключены в металлическую рамочку, которая благодаря особой конструкции сжимает обе пластинки в надлежащем положении. Передвижение диапозитивов происходит при помощи двух задерживающих приспособлений, которые освобождают находящуюся над диафрагмой картинку на один момент раньше той, на которую отбрасывается свет. Последняя отодвигается следующей за ней, падающей с большой скоростью, которая становится на место первой. Передвижение происходит в течении $^1/_{16}$ периода освещения, чем достигается концентрация света. Диапозитивы сериями помещаются в длинных палочкообразных металлических гильзах, в которых они передвигаются и устанавливаются в необходимой последовательности особым автоматом и таким образом действие идет беспрерывно. Это несомненно остроумное изобретение не имело однако никакого применения на практике вследствие своей громоздкости и дороговизны.

Одновременно с усовершенствованием живой фотографии идут усиленные опыты над созданием цветного фильма. Не касаясь здесь вопроса о цветной фотографии и ее истории, я ограничусь лишь кратким перечнем наиболее интересных опытов в этой области. Первые работы в этом направлении принадлежат Зеебеку (Iohann Thomas Seebeck, 1770—1831) в 1810 году и Бекерелю (Alexandre —

Edmond Becquerel, 1820—1891) в 1849 году, получившему на пластинках, покрытых фиолетовым хлористым серебром, довольно ясно цвета солнечного спектра. В 1891 году Липман (Gabriel Lippmann, род. 1845 г.) добивается более ясного изображения предметов в натуральных цветах. По его стопам идет Крюденер, производящий бесчисленные опыты, и наконец в 1907 году братья Люмьер достигают блестящих, по сравнению со своими предшественниками, результатов, получив почти натуральные цвета в цветной фотографии. Но применить эти опыты к кино им не удается, и фильм раскрашивается в примитивные цвета от руки, что получается, конечно, грубо и неестественно. Только в 1912 году Гомон изобретает способ съемок в натуральных цветах, названный им „Трихромон Гомона", а за ним появляется так наз. „Кинемаколор". Все последующие опыты представляют лишь вирианты двух последних изобретений и пока что не привели еще к конкретному разрешению этого вопроса.

Параллельно стремлению добиться реализма в кино путем цветной фотографии, идут работы по изобретению говорящего кино. Первый опыт в 1891 году принадлежит опять-таки Эдиссону, который находит способ соединить фотографический аппарат с фонографом. Это служит исходной точкой для всех последующих изобретений. В 1895 году Эдиссон выпускает кинематоскоп, являющийся воплощением его идеи 1891 года, а в 1896 году братья Люмьер демонстрируют в Лионе свой аппарат. Многочисленные опыты, следующие за этими работами, имеют целью добиться синхронизма, т.-е. абсолютного совпадения звука и движения.

В этом отношении интересен аппарат француза Августа Барона, которым достигается почти совершенный синхронизм. В его аппарате фонограф и кино-

аппарат включены в одну электрическую цепь, и фонограф двигается электромотором, коллектор которого приводится в движение валом кино-аппарата. Движение одного зависит от другого. В зависимости от аппарата Барона находится показанный в 1901 году Гомоном хрономегафон, состоящий из трех частей: 1) кино-камеры, 2) эльжефона (поющей машины) и 3) воздушного насоса. В 1903 году фирма „Местер“ выпускает свой аппарат, где эльжефон и кино действуют каждый самостоятельно и снабжены специальными электрическими рычагами для регулирования быстроты движения и установления синхронизма. Рычаги регулировались механиком, и на практике аппарат оказался абсолютно не пригодным.

Общий принцип достижения синхронизма состоит в следующем. Кино-аппарат и эльжефон приводятся в движение электро-мотором, дающим фильму и пластинке одинаковую скорость. Оба мотора соединены параллельно (находятся в одной цепи), ответвление тока от мотора кино-аппарата идет в мотор эльжефона через посредствующее звено, которое и служит регулятором скоростей моторов, ставя одну в зависимость от другой, чем и достигается синхронизм. Таким последующим регулирующим звеном может быть кольцо Грамма, соединенное с валом мотора кино-аппарата. Кроме того кино-аппарат снабжен электрическим тормазом для установки синхронизма в случае неправильно пущенной пластинки или фильма. В 1907 году в Дрездене техник Альфред Гейнце, о котором я упоминал уже выше, изобретает аппарат для говорящих картин. Им употребляются фильмы несколько шире обычного, по размеру кадра и перфорации. Звуки наносятся на ленту, непосредственно с грамофонной пластинкой, особой копировальной машиной. Особого рода мем-

брана последовательно закрывает и открывает очень маленькую диафрагму, подле которой пробегает обратная сторона ленты, на которой фиксируются звуковые волны. На левой стороне изготовленного фильма получается снимок картины и фоническая линия. При такой системе звук и движение совпадают. Для воспроизведения звука, Гейнце употребил селеновые пластинки, но так как селен обладает малой упругостью, Гейнце пришлось поставить особый селеновый компенсатор.

В том же 1907 году появляется кинемарофон, демонстрируемый у нас в Москве впервые 11 декабря 1907 году [1]), а в 1910 г. Гомон демонстрирует во Французской Академии Наук „Film parlant" — аппарат, соединяющий граммофон с кино, и вызывает энтузиазм всего ученого мира. Наконец в 1913 году (у нас появляется в конце марта 1914 года) Эдиссон

---

[1]) Вот текст объявления о первой демонстрации этого аппарата:

> Берлин
>
> !!! Новейшее открытие !!!
>
> КИНЕМАРОФОН
>
> (патент)
>
> Автоматический говорящий синематограф
>
> Это вновь патентованное изобретение покоится на изумительно просто действующей системе говорящей и поющей фотографии. Приведение действий аппарата происходит без особенных приспособлений, без стрелок и сигнальных аппаратов, словом, совпадение синематографа и поющего аппарата получается вполне автоматически, так что каждый демонстратор может приступить к работе с этим аппаратом без всякого предварительного обучения.

выпускает свой кинетофон [1]), но как и все предыдущие опыты, это изобретение не является совершенным. Напоследок не могу не упомянуть об одном любопытнейшем изобретении швейцарского инженера Дюссо (Franz Dussaud, род. 1870)—кинематографа для слепых. Этот аппарат состоит из металлического вращающегося диска, укрепленного на горизонтальной оси и приводимого в движение маленьким зубчатым колесом, соединенным при помощи тонкого шнура, служащего приводным ремнем, с ножной педалью. На двух очень тонких оловянных кругах, превышающих своим диаметром первый диск, вытиснены фигуры человека или животного в последовательных фазах своего движения. Оба круга устанавливаются на той же горизонтальной оси, что и первый диск, и плотно сжимаются вместе особой зажимкой (которая в то же время служит отметкой, откуда начинается движение фигур) с таким расчетом, чтобы фигуры вполне соответствовали на обоих кругах

---

[1]) Объявление о первом сеансе кинетофона.

Величайшее изобретение двадцатого века

КИНЕТОФОН

Томаса Альвы Эдиссона

Поющий и говорящий кинематограф

Монопольное право на всю Россию принадлежит А. М. Давыдову и И. А. Конюхову. С. Петербург, Надеждинская 1.

Демонстрировался в присутствии английской королевской четы и австрийского двора. Ошеломляющий успех во всех странах мира. На днях последует выпуск серии русских говорящих и поющих картин известных артистов, снятых в собственном художественном ателье под руководством присланных Эдиссоном инженеров.

С. Петербург, Невский проспект. Пассаж 33.

и получались как бы двояковыпуклыми. На эти оловянные круги накладываются два металлических диска, по одному с каждой стороны, с отверстиями, соответствующими размерам вытисненных фигур. Эти диски сжаты особой гайкой. К отверстиям в дисках слепой прикладывает указательные пальцы обеих рук так, чтобы круги вращались между ними, и приводит весь аппарат в движение при помощи ножной педали. Оловянные круги быстро вращаются, фигуры мелькают в отверстиях, и слепой, осязая пальцами это передвижение, получает полную иллюзию движущейся фигуры. Понятно, что этот аппарат ни в какой мере не может быть назван конематографом. Это всего лишь довольно оригинальное применение стробоскопа.

Две великих проблемы кино—цветной и говорящий фильм -- до сих пор еще ждут своего разрешения.

I

КИНО В РОССИИ ДО НАЧАЛА СОБСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

Первая русская картина была снята осенью 1907 года и демонстрировалась в феврале 1908 года. До этого времени русское кино пользовалось исключительно иностранным товаром.

Как я уже говорил, кино появилось в России в 1896 году. Первая картина, показанная публике, была следующего содержания: к платформе подходит поезд, из него выходят пассажиры и поезд отходит. Вот и все. Но впечатление, никогда ничего подобного не видевшей, публики было настолько ошеломляющее, что даже последующие картины — табун лошадей, танцующая балерина, ребенок, съедающий кашу из огромного горшка, марширующие солдаты и т. д., не могли побороть его. Зрители были буквально подавлены и не знали, как реагировать на только что виденное. Сеансы длились всего по 20 — 25 минут, но многие просиживали по несколько сеансов подряд. Не обходилось, конечно, и без курьезов. Так при приближении поезда раздавались испуганные крики и кое кто даже в панике выбегал из зала. Начало было положено. „Живая фотография" крепко пустила свои корни в России. Вслед за первым появились еще и другие „иллюзионы", но их программы были почти одинаковы.

Один из первых основал постоянный кино-театр А. И. Гуцман в 1897 году в Новороссийске, но этот театр просуществовал недолго и вскоре перешел на гастрольную систему, разъезжая по всей России. Только в 1903 году Гуцман вновь открыл два постоянных кино-театра в Москве, а в 1905 году в Риге [1]).

Вообще же постоянных „иллюзионов“ не было довольно долго. Владельцы аппаратов, или демонстраторы, как их тогда называли, разъезжали по городам и давали гастрольные представления. Популярность кино росла. Между тем на Западе производство шло вперед колоссальными шагами. Стали появляться уже законченные комедии и драмы по 75—100 метров. Во всех крупных городах открылись постоянные „Электрические театры“ с целыми программами. Пионер кино в России В. Ф. Беммер также расширил репертуар и включил в свои гастрольные поездки ряд законченных картин. За ним тоже сделали Штремер, Гензель, Быстрицкий, Гуцман и другие. Гастролеров стало появляться все больше и больше и вскоре возникла мысль об открытии постоянных кино-театров. Правда, что довольно долго не находилось смельчака для выполнения такого плана, потому что никто в то время не смотрел на кино как на серьезное дело, да кроме того пугал и опыт прогоревшего с этой идеей Гуцмана.

---

[1]) Там его дела идут блестяще. Он открывает несколько кино, из которых лучшие — „Кристалл“, „Прогресс“ и грандиозный „Кино-Палас“ на 1.000 мест в Либаве. Им же в 1907 году основана в Риге прокатная контора под фирмой „Стефан“ с целым рядом филиалов, из которых крупнейший в Пскове. Ближайшим помощником Гуцмана был студент Рижского Политехникума В. С. Белокуров, прослуживший около трех лет во Франции у Гомона.

Наконец Гензель рискует открыть первый в Москве кино театр на Тверской. „Иллюзион" сразу привился и как только выяснилось, что дело прибыльно, кино стали появляться в таком количестве, что властям пришлось принимать меры к сокращению превысившей всякую меру кино-эксплоатации [1]).

Большинство кино в начале пользовалось за отсутствием электрической энергии эфирно-кислородным освещением, при чем часто происходили „взрывы" и калечили механиков. С развитием электричества на смену „взрывам" пришли пожары. Крайне неосторожное обращение с огнем в будке, а также сильное накаливание фильма от неумелого демонстрирования, вызывало громадное количество пожаров, нередко с человеческими жертвами. В журналах и газетах того времени постоянно встречаются заметки о „жертвах синематографа" и „опасностях живой фотографии". Обязательные постановления выходили пачками. Изобретали разнообразнейшие предохранительные меры, вплоть до приказа обивать будку железом, устраивать над аппаратом душ и т. д.

Кроме несовершенного, часто крайне тусклого, освещения, неумелого демонстрирования и постоянного обрывания фильмов, главным и основным минусом первобытного кино, в особености в России, было мигание и прыгание кадров по экрану. Это сильно утомляло глаз и давало козырь в руки про-

---

[1]) В обязательных постановлениях читаем: „...электрические театры ...в виду их ненормального развития... должны открываться не ближе чем на 150 сажен один от другого (при чем то же расстояние соблюдалось для открытия кино рядом с шантанами, театрами и всякими другими местами развлечения)... общее число электрических театров в городе Москве не должно превышать семидесяти пяти" (в 1908 году их было 65) и т. д.

тивникам кино. Видный специалист по глазным болезням профессор А. Г. Беллярминов заявил, что „синематограф является безусловно вредным для зрения“. Этот лозунг подхватили все враги „живой фотографии“, и по этому поводу возникла целая полемика. Пытались и тут произвести целый ряд улучшений, но остановились на самом оригинальном: не тушить в публике свет во время сеансов. Понятно, что мигание от этого не прекратилось, сам же экран из за света стал едва виден. Владельцы кино-театров сразу разбились на два лагеря. В объявлениях и анонсах очередных сеансов появляются сообщения о „новом изобретении — демонстрировании синематографа при свете“. Впрочем это „изобретение“ не имело успеха тем более, что другая половина демонстрантов применила „изобретение“ гораздо более остроумное. Они просто объявили, что у них демонстрируются фильмы без мигания. Публика повалила валом, и сторонники освещения зала во время сеансов были побеждены.

Большинство „электрических театров“ нельзя было собственно даже и называть „кино-театрами. Сеансы являлись в них лишь побочным развлечением для приманки публики. Под маркой кино существовали шантаны, тиры, паноптикумы, кегельбаны и часто еще более сомнительные учреждения. Позднее, когда воспретили держать при „иллюзионах“ другие, побочные аттракционы, в кино появился дивертисмент, но, как и следовало ожидать, он мало отличался от прежних увеселений. Между тем кино имело уже большое количество друзей и поклонников, которые смотрели на него не как на забаву, а как на вполне серьезное, интересное дело с большим будущим. Понятно, что они восстали против пристегивания к программе различных аттракционов. Публика резко разделилась на два

лагеря. Одни были ярыми сторонниками дивертисмента, другие противниками. Номера, демонстрируемые в промежутках между фильмами и необходимые по объяснению администрации, „для перемены катушек“, действительно возбуждают удивление. Стоит просмотреть анонсы тех времен, чтобы на каждом шагу натыкаться на „чудо-близнецов“, „акробатов“, „кафе-шантанных певцов“ и т. п., а в одном из номеров „Сине-Фоно“ за 1908 год встречается даже такое, в высшей степени любопытное объявление:

> Атракционные номера для синематографических театров!
> Свободны с 10 ноября
> Живые феномены
> 1) Татуированная дама — американка.
> 2) Великан 17 лет весом около 13 пудов.
> 3) Лилипут Колибри весом 1 пуд.
> 4) Живые змеи удавы (Боа-конструкторы)
> К ним имеются плакаты совместно
> Адрес за справками до 10 ноября:
> город Витебск
> Выставка живых феноменов
> С. Брагинскому.
> !!! По требованию высылаю рекламу !!!

Враги дивертисмента проповедовали развитие научного кино, говорили о наглядном преподавании в школах географии, зоологии, ботаники, этнографии и т. д. Ученые, увлеченные той же идеей, хотели применить кино на лекциях, и имя профессора Вальтера Хазе (члена Медико-Хирургического Общества в Эдинбурге), первого заснявшего для медицины всевозможные припадки эпилепсии [1]), стало

[1]) Им было заснято всего около 500 фильмов с общим количеством 22.500 монтажных кадров.

популярным не менее имен Дарвина или Толстого. Научные картины вошли в моду, но, так как необходимых фильмов не имелось, научными назывались такие фильмы, как „Приготовление шампанского в Бордо“, „Выделка цилиндров“ и тому подобные.

Лучше обстояло дело с географическими фильмами, но и они страдали необычайной односторонностью. За исключением „Ниагарского водопада“ и „Живописного Рима“ (фирмы Гомон), все остальные фильмы были засняты исключительно во Франции и других стран мы не видели в кино очень долгое время. Оно впрочем и понятно. Ведь единственными поставщиками фильмов в России являлись фирмы „Братья Пате“ [1]), имевшие своего представителя в Москве (Рихарда Якоба), и „Гомон“, представителем которого в России был Р. Д. Перский. О других фирмах мы в то время даже и не слыхали. Между тем дело пошло так удачно, русский рынок оказался настолько прибыльным, что в 1904 году Пате открывает в Москве Генеральное отделение (директор Кемлер), тоже делает и „Гомон“ (директор П. Г. Тиман).

[1]) Фирма „Бр.тьев Пате“ одна из первых по времени основания и занимает в истории развития кино почетное место. Главная заслуга фирмы — умелое распр странение кино-аппаратов. Характер производства Пате в области фильмов, не поднимаясь над уровнем требований времени и рынка, в то же время никогда не опускался до низменного потворства грубым инстинктам толпы. В фильмах Пате не было „исканий“, но не было и погони за сенсацией, скандалом, порнографией и т. п. Деятельность главного отделения в России (достигшего особого развития при директоре Гаше) охватывала кроме продажи пленок, фильмов и аппаратов, проката и лабораторных работ, еще и продажу патефонов и пластинок. Помимо аппаратов и фильмов нормального типа, фирмой введен в России легкий тип аппарата „Кок“ со специальными фильмами. Программы этих фильмов были довольно тщательно и удачно подобраны, преобладали научные фильмы. „Кок“ почти повсеместно вытеснил в школах волшебные фонари и имел большой успех.

Прокатных контор тогда еще не было, и фильм покупался демонстраторами в собственность. Метр стоил 50-60 копеек для первого экрана (этот термин появился впрочем лишь осенью 1909 г.), а затем перепродавался в провинцию уже по цене от 16 до 35 к. за метр [1]). Один из владельцев кино-театров в Ярославле, Г. И. Либкен, первый додумался сдавать фильмы на прокат, и все накопившиеся у него фильмы роздал по соседним городам. Это положило основание первой прокатной конторе. Оборот вскоре достиг 50.000, и Либкен, в компании с А. Я. Брайгеном и П. Е. Ливановым, открыл отделения в Петербурге, Ташкенте и Ново-Николаевске (потом переведено в столицу края — Екатеринбург), а с введением монопольной системы монополизировал на Сибирь и Туркестан фильмы „Нордиск", „Витаграф" и др. В результате его оборот достиг до 100.000 с требованием 500.000 метров фильмов.

Одновременно в Киеве владелец кино-театра „Люкс" (на 300 человек), С. А. Френкель, организует также прокатную контору на рациональных началах и вскоре преобразует ее в Акционерное Кинематографическое Общество [2]). Из этого видно, какими невероятными шагами шел вперед интерес к кино в России. Спрос был настолько велик, что Патэ и Гомон уже с трудом справлялись с ним, когда в Москве открылась третья синематографическая контора „Торгового дома Бомон и Сивер-

---

[1]) Со времени основания прокатных контор прокат фильма стоил от 2 до 10 коп. за метр в неделю (1908).

[2]) Из других деятелей кино-промышленности первых годов существования кино в России, укажу на М. О. Гросмана, учредителя фирмы „Мирограф", оборудованной аппаратами Гомона. Гросман еще в 1885 г. основал первую в России фабрику сухих пластинок (уничтоженную впоследствии большим пожаром), и занимался кинематографией в ее первоначальной стадии — на широких лентах с одним отверстием по середине.

сен". Эта фирма попыталась даже выпустить свои собственные картины, но попытка вышла настолько неудачна, что фирма в 1904 году окончательно прогорела, и в 1905 году была куплена запасным есаулом войска Донского А. А. Ханжонковым, открывшим свое собственное прокатное дело.



Г. И. Либкен.



А. А. Ханжонков.

Наряду с развитием кино росли и притеснения. Число врагов кино увеличивалось с каждым днем. Газеты начинают форменную травлю. Кроме бесконечных нападок на пожарную опасность, появляются статьи с обвинением в обирании честных людей („Берегите карманы!“), развращающего действия и т. п. Наконец „Московский Листок“ вспоминает об актерах и пишет об огромной опасности кино для их искусства, так как „вместо драмы, разыгрываемой первоклассными актерами, на экране

мы видим лишь бесцветную симуляцию“ [1]). Дебаты о кино захватывают все большие и большие круги и наконец „Петербургский Листок“ проводит любопытнейшую анкету: „Может ли духовенство посещать кинематограф?“. Из этой анкеты мы узнаем об отношении семи виднейших деятелей всесильного в то время святейшего синода к кино. Четверо из них высказываются за и трое против. Обер-прокурор синода А. А. Желобовский заявляет, что посещение кино духовенством „вполне допустимо и даже необходимо при условии, что программа не содержит картин развращающего характера“. Протоиерей М. И. Горчаков, известный богослов С. А. Соллертинский и доктор богословия К. Т. Никольский признают вполне возможным посещение духовными лицами тех театров, „программы коих носят общеобразовательный и научный характер“. Протоиерей Д. Н. Беликов (член государственного совета) и профессор С. Петербургской духовной академии И. Е. Евсеев высказываются категорически против. Архиепископ же Волынский Антоний просто заявляет, что не находит даже возможным возбуждать этот вопрос, так как посещение театров „идет вразрез с законами древне-христианской церкви“.

Несмотря на все это кино продолжает свое победоносное шествие. Уже с 1906 года начинаются вопли антрепренеров, что кино „заедает“ театр, сборы

---

[1]) Одним из немногих защитников живой фотографии был Л. Андреев, который выступил в защиту кино со своей замечательной статьей, в которой между прочим читаем следующие строки: „Не имеющий языка, одинаково понятный дикарям Петербурга и дикарям Калькутты, он воистину становится гением интернационального общения, сближает концы земли и края душ, включает в единый ток вздрагивающее человечество. Великий Кинемо! — он все одолеет, все победит, все даст“.

в котором начинают катастрофически падать [1]). 7-го апреля 1908 года в Новом театре Зимина на благотворительном спектакле после оперы идет кино „для привлечения публики!“. В зимнем сезоне 1907-8 года Корш вводит в детский спектакль в своем театре кино, тоже делает Сабуров при постановке „Миллиона“ в Фарсе, при чем артисты командируются для съемок в Берлин. Кино демонстрируется на катках, скетинг-ринках и даже в шантанах. В целях понижения конкуренции, проектируется разрешать кино работать только до 9 часов (большинство кино-театров работало тогда с 1 или с 3 часов дня). Владельцы предприятий поднимают бурю протестов и добиваются разрешения работать до 10½, но и это является крайне убыточным. Многие кино закрываются, так как убытки исчисляются до 150 руб. в вечер. Наконец после долгих хлопот удается получить разрешение продолжать сеансы до 11 часов [2]).

Вместе с тем растут и требования поклонников кино. Они желают как можно больше реализма. Их уже не удовлетворяет изобретенный Аслоглу „серебряный экран“ [3]). Зритель требует, чтобы экран был скрыт занавесом до начала демонстрированья фильма, чтобы фотография была цветной и т. д. Когда в одном из московских кино-театров в видовом фильме кадры снежной равнины были освещены сбоку синим прожектором, а кадры завода — красным

[1]) Напоминаю, что кроме постоянных кино-театров в то время существовало еще огромное количество „гастролеров“, из которых самым крупным был Гербинг, пионер „кино-передвижек“ в России.

[2]) Летом кино не функционировали и закрывались так же, как и театры, до осени. Разрешение продолжать сеансы до 12 часов ночи было дано только 1 апреля 1912 г.

[3]) Каждая нить в ткани экрана была пропитана серебром что давало экономию света и максимум отражаемости.

(о вираже тогда еще не слыхали), это вызвало целую сенсацию.

После неудач говорящих фильмов входит в моду звукомонтаж, для которого строятся даже особые апараты и приспособления, и фильм сопровождается звуками бьющейся посуды, выстрелами, ржаньем лошади и т. п. [1]). Происходят значительные реформы и в сопровождающей картины музыке. До сих пор сеансы шли под рояль или иногда гармошку, но вот в крупнейших московских кино—„Континенталь", „Фарс" и „Буфф"—делают в 1908 году попытку ввести оркестр. О подборе специальной музыки тогда еще не додумались, и с оркестром в начале происходили большие затруднения: музыка вовсе не соответствовала действию. В январе-феврале 1909 года сборы в кино неожиданно падают, театр торжествует победу, и в довершение всего кино наносится страшный удар обязательным постановлением от 17 января 1909 г., запрещающим музыку в кино-театрах. Это постановление вызывает взрыв негодования со стороны публики, и музыку вновь разрешают, при чем М. М. Ипполитов-Иванов пишет специальные музыкальные иллюстрации к сверхбоевикам.

Программы менялись сначала раз в неделю, затем, в целях конкуренции, два, три раза, а в некоторых кино даже ежедневно. В каждую программу входили [2]):

---

[1]) Наиболее остроумно применил это изобретение К. Абрамович в своем кино „Гранд-Электро" на Малой Тверской (против Глазной больницы) При демонстрировании на экране фильма с участием музыкальных клоунов Фис-Дис, они сами играли на различных инструментах, будучи спрятанными за экраном. Успех был колоссальный.

[2]) Конторы продавали фильмы сразу готовыми программами Существовали даже особые специалисты и консультанты по подбору программ.

1) Две, иногда три драмы.
2) Научная.
3) Одна или две видовых.
4) Три или четыре комических.

Общая длина программы колебалась от 600 до 800 метров: при чем сеансы разбивались на два или три отделения с 10—15 минутными антрактами между ними. При постоянной смене программ часто не успевали переводить титры, и фильм шел с иностранными титрами. О перемонтаже в то время еще не слыхали. Цензура была крайне примитивна. Обычно, перед началом новой программы, все кино обходили пристава и просматривали фильмы. В случае нахождения в них чего либо „неудобного", фильм запрещался. В виду того, что фильмы покупались в собственность, такой способ оказался на практике очень неудобным. Так, например, цензура запретила фильм „Отец и сын", закупленный Ханжонковым у Гомона в 20 экземплярах, которые так и остались у него на руках. Так как такие случаи были не единичными, все кинематографические конторы подали заявление о предварительном просмотре полицией фильмов, присылаемых из за границы в качестве образцов. После долгих переговоров ходатайство было принято, и московское градоначальство утверждает новые правила цензуры [1]). Эти правила

[1]) Привожу полностью эти правила.

Выписка из приказа по Московскому Градоначальству и столичной полиции на четверг, 27 ноября, 1908 г. № 50.

Правила осмотра в цензурном отношении синематографических лент.

1) В целях установления однообразия в деле полицейской цензуры лент для так называемых электрических театров или синематографов, осмотр этих лент произво-

впрочем не спасли фильмы от совершенно непредвиденных запрещений. Так, например, сняты с репертуара все фильмы из эпохи французской революции и изображающие казнь гильотиной. Запрещен фильм,

дить специально командированным чиновником Градоначальства в конторах поставляющих лент.

2) Для осмотра лент назначается в каждой конторе один день в неделю по соглашению лица, коему поручен осмотр, с представителями контор, с установлением также и часа осмотра.

3) Все осмотренные ленты в каждой конторе заносятся в особую книгу под отдельным номером, при чем в книге подробно записывается содержание ленты. Против этой записи делается разрешительная надпись.

4) Каждая разрешенная к продаже лента имеет свой цензурный номер, соответствующий нумерации упомянутой книги, который должен выставляться и в афише, где обязательно указывается фирма, например: Пате № 3, Гомон № 4.

5) При покупке, а также взятии на прокат лент, владельцы синематографов берут из конторы особые удостоверения о том, что проданные или выданные им на прокат ленты прошли цензуру и разрешены; в удостоверении указываются цензурные №№ лент.

6) Пристава, в районе которых находятся синематографические и им подобные заведения, наблюдают за тем, чтобы в представление включались только те ленты, которые разрешены цензурой и снабжены цензурными номерами.

7) Владельцы синематографов, выписывающие ленты непосредственно из-за границы или других мест и не имеющие цензурного на эти ленты разрешения, обязаны, до допущения этих лент в действие, ходатайствовать о просмотре ленты, после чего будут получать особые о пропуске удостоверения.

8) Безусловно не допускаются к демонстрации ленты, содержание которых может оскорбить религиозное, патриотическое или нравственное чувство, а также ленты с картинами тенденциозного и политического характера.

9) Для сведения сообщается, что безусловно воспрещаются к демонстрации ленты, изображающие какое бы то ни было преступление, как из времен прошлого, так и настоящего.

рисующий казнь Марии Стюарт, а 27 апреля 1908 года категорически запрещаются фильмы так называемого „парижского жанра“ (т. е. фарсы). Московский кино „Мефистофель“, показавший все же на своем экране такой фильм, закрывается полицией. Десять дней стоит театр закрытым, пока его владельцу не удается доказать, что фильм был разрешен ему к демонстрации на просмотре, и, когда выясняется, что это ошибка — кино открывают, а разрешившего фильм пристава сажают на семь суток под арест. Одновременно власти учитывают агитационные возможности кино, и „Союз Русского народа“ организует в 1908 году „Патриотический синематографический театр“ и ищет фирму, которая согласилась бы заснять еврейский погром. К чести тогдашних кино-дельцов надо сказать, что это предложение было единодушно отклонено. Вообще же об отечественных съемках тогда еще и не думали. Несмотря на быстрое развитие кино-производства, художественная сторона фильма стояла на довольно низкой ступени. Драма состояла из 5 — 8 монтажных кадров, комедия из 10 — 15. Привожу в пример особенно ярко запомнившиеся мне картины того времени. Вот содержание „жуткой“ драмы (употребляю принятую тогда терминологию) „Любовь врача“ (фирмы Гомон).

1) Комната больной. Она слепая, ее лечит горбатый уродливый врач.

2) Через полгода. Врач влюблен в свою пациентку, но не решается сказать ей это. Уходя он говорит, что завтра она может снять повязку с глаз, так как лечение кончено, и она прозреет.

3) Комната врача. Он страдает и пишет письмо к своей пациентке, в котором говорит, что любит ее, но не надеется на взаимность, так как, прозрев и увидав его уродство, она с ужасом оттолкнет его.

4) Комната пациентки. Она читает письмо и целует его. Приходит врач очень грустный. Она бросается к нему на шею. „Я люблю тебя, потому что ты вылечил меня!“. Поцелуй и конец.

Коротко, сжато и ясно, так как объясняется чрезвычайно экспансивной жестикуляцией, не говоря уже о том, что я сам видел, как публика в конце фильма утирала слезы умиления. А вот другой пример — комедия фирмы Пате: „Где моя голова?“.

1) На посту стоит полисмен, сзади подкрадывается хулиган и ударяет его по затылку. Голова полисмена отлетает и катится по улице. Безголовый блюститель порядка бросается за ней. Хулиган хохочет.

2) Дворник метет улицу, находит голову полисмена, пугается и подсовывает ее в открытое окно какому то жильцу.

3) Безголовый полисмен является в префектуру и сообщает жестами комиссару о случившемся. Префект посылает отряд полисменов в поиски за пропавшей головой.

4) Жилец находит голову, пугается и кладет ее на лоток проезжающего торговца зеленью.

5) На базаре торговец, заметив голову, сует ее в мешок покупательнице-кухарке.

6) Кухарка приносит товар своей хозяйке. Та открывает мешок и, увидев голову, падает в обморок. Кухарка в ужасе выбрасывает голову за окно.

7) На проходящего внизу нищего падает голова, и он в ужасе убегает.

8) Полисмены находят голову, переругиваются с ней (голова все время шевелит усами, ворочает глазами и „разговаривает“) и торжественно несут ее в префектуру.

9) Префектура. Голову возвращают полисмену, к которому она снова прирастает, но задом наперед, так что приходится оторвать ее и приделать снова. Полисмен после выговора торжественно уходит [1]).

Из приведенных примеров виден приблизительный характер фильмов того времени, и если я упомяну, что фильм Пате (фабр. № 1927) — „Собака и ее служба — новые прекрасные снимки с натуры“ (105 метров) — являлся в то время боевиком, то о степени требований зрителя можно, мне кажется,

---

[1]) Привожу эти либретто из своих записей о виденных мною кино-фильмах, помеченных сентябрем 1907 года.

составить себе довольно точное представление. Упомяну еще о двух сверх-боевиках того времени, шедших с грандиозным успехом по всей России (Обе фирмы Пате). Первый из них, уже старый фильм, только что появившийся на русском экране после девятилетнего цензурного запрещения, был „Рождение и жизнь Христа в картинах“ [1]).

Я считаю эту картину непревзойденным до сих пор шедевром. Как памятник кино-творчества, этот фильм не повторяем. Начиная с ведущей волхвов кометы (двигавшейся на двух проволоках и постоянно судорожно дергавшейся) и бога Саваофа, с сонмом ангелов возносившегося на грубо размалеванном картонном облаке, на канатах, замаскированных газовой материей на подобие облачков, и кончая опереточными херувимами в длинных балахонах и с толстыми щеками, — все в этой картине было бесподобно. Более нелепой и неумелой пародии я никогда в своей жизни не видел. И вместе с тем публика, смотревшая этот фильм (по приказу полиции—без шапок), неистовствовала. Женщины плакали, а во время сцены распятия почти на каждом сеансе происходили истерики.

Вторым боевиком была „Цивилизация зверства“. В художественном отношении она стояла значительно выше „Жизни Христа“. В ней изображались всевозможные убийства, начиная от Каина и кончая современными войнами. Первыми шли кадры убийства Авеля. Каин убивал его громадной дубинкой и над ними, в облаках и при громе (даваемом звукомонтажем), парил ангел. Затем следовал Нерон и христианские мученики. И вот в сценах римского

---

[1]) Привезенный в 1898 г. и, будучи первым попавшим в Россию крупным фильмом, он был сразу же запрещен Синодом, как „надругательство над евангелием“.

цирка, где сжигались на кострах христиане, в публике начиналось волнение и крики: „Довольно! Прекратите!“. Почти ни один сеанс не обходился без скандала, и в конце концов картина была снята, как „неподходящая“.

Кроме этих боевиков, остальные фильмы не поднимались выше среднего уровня. Наконец осенью 1907 года Гомон неожиданно выпускает на рынок четыре картины из русского быта и производит ими сенсацию. Картины: эти 1) 3-я Государственная Дума. Съезд депутатов (102 метра); 2) Смотр войскам в высочайшем присутствии в Царском селе (98 м); 3) Смотр войскам в высочайшем присутствии перед зимним дворцом (172 м.), и 4) Торжественная процессия крестного хода в Киеве 15 июля 1907 г. Смотрятся они с колосальным интересом и не уступают, по степени привлечения публики, даже заграничным боевикам. Увидав, что русские так же хорошо выходят на экране, как и иностранцы, наши доморощенные производственники начинают мечтать о собственном производстве. Появляется робкое желание снять какую либо русскую художественную картину, и в конце концов останавливаются на определенной теме и разрабатывают примитивный сценарий. Решено снять „Бориса Годунова“, в постановке Московского Художественного театра, в 22 монтажных кадрах (сценах). Уже приступили к предварительным переговорам с фирмой Пате, как вдруг осенью 1907 года появилось во всех газетах и журналах следующее объявление:

ПЕРВОЕ В РОССИИ
(при т. „Модерн“ В. Казанского)
СИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ АТЕЛЬЕ
под ведением известного фотографа при Госуд. Думе
А. О. ДРАНКОВА

Выделка лент для синематографов.
Сюжеты злободневные! События России и окраин!
Виды городов и деревень!
Каждую неделю новые сюжеты!
По желанию снимки могут быть сделаны и в других городах.

Так появился на небе русского кино-производства первый кино-оператор, фабрикант и владелец ателье А. О. Дранков [1]).

С появлением Дранкова, всем иностранным фирмам создалась крупная и опасная конкуренция, потому что на отечественные картины спрос был громаден, время для них уже подошло, но картин еще не было. Первыми поняли это Пате и в феврале 1908 года, учтя требования публики, желавшей видеть русскую картину, они выпускают на рынок первый русский фильм „Донские казаки“ (фабр. № 2013), длиной в 135 метров. Фильм, заключавший в себе сплошь одни кадры джигитовки и лагерной жизни, стал гвоздем всех программ. 219 экземпляров его были проданы меньше, чем в две недели, по цене 74 р. 25 к. Учтя такой бешеный успех,

[1]) До появления кинематографии А. О. Дранков был фотографом-корреспондентом русских и заграничных газет (в том числе „Times“ „Illustration“ и др.), в качестве какового и работал в Первой Государственной Думе. С переходом на кинематографию, Дранков вступает в компанию с владельцем костюмерной А. Г. Талдыкиным, но в 1914 году отделяется от него и работает самостоятельно. Энергия и работоспособность его поразительны. Так, например, за один 1914 год им было выпущено до 80 картин (около 52.000 метров негатива). Производство базировалось исключительно на дешевых сенсационных темах и погоне за сенсацией. По своей энергии Дранков, не имеет равных; он организует съемки на Сахалине (каторга), конкурс сценариев, школу механиков, школу операторов и т. д. В последнее время дело Дранкова перешло в Акционерное Общество с капиталом в 600.000 рублей.

Пате сразу выпустили большую серию видовых картин из русской жизни под общим названием „Живописная Россия". В эту серию вошел двадцать один фильм. Привожу их названия в порядке выхода их в свет:

			цена
1)	Севастополь—военный порт . . .	70 м.—	
2)	Маневры эскадры в Черном море .	130 м.	71—50 к.
3)	Производство керосина в Баку . .	125 м.—68	75 к.
4)	Рыбная ловля в Астрахани	145 м.—79—	75 к.
5)	Производство рыбных консервов в Астрахани	120 м.—66	— к.
6)	Пожар в Одессе	100 м.—55—	50 к.
7)	Нравы Кавказа	120 м.—59—	40 к.
8)	Наводнение в Москве 1908 г. . .	90 м.—54	—
9)	Живописная Одесса	165 м.—90—	75 к.
10)	Юбилей 50-го Белостокского полка	145 м.— —	—
11)	Купание на Москве реке в 20° мороза	75 м.—	—
12)	Поездка по Волге	105 м.—57—	75 к.
13)	Сцены из Кавказской жизни .	120 м. 66	—
14)	Путешествие по России	100 м.—55	—
15)	Панорамы Ялты	140 м.— —	—
16)	Устья Волги	95 м.— —	—
17)	Живописная Россия	95 м — —	—
18)	Российские типы	85 м.— —	—
19)	Живописный Киев	130 м.— —	—
20)	Московская окружная железная дорога	60 м.— —	—
21)	Похороны вел. князя Алексея Александровича	110 м.— —	—

Но все эти фильмы все же не имели такого комерческого и художественного успеха, как „Донские казаки". Привлеченные столь блестящими делами, в Москве появляются представители двух новых для России фирм: Чезаре Айрес от Итальянского Акционорного Общества „Чинес" и И. А. Маар от фирмы „Теофиль Пате". „Гомон" также пытается выпускать русские фильмы, но не в силах состязаться с Пате и бросает эту затею, выпустив всего две картины:

„Ростов на дону“ (78 м.) и „Похороны экзарха Грузии архимандрита Никона в г. Владимире“ (100 м.).

Вслед за „Гомоном“ пробовал выпускать свои картины и Ханжонков, но его попытки не увенчались успехом. Выпустив „Открытие памятника на месте убийства вел. князя Сергея Александровича“ (165 м. — 99 руб.) и „Виды города Ярославля“, Ханжонков бросает свои попытки и уступает место Дранкову, который забивает всех своих конкурентов, даже всемогущих Пате. С февраля 1908 года Дранков выпускает одну за другой картины:

			цена
1)	Торжественные похороны проф. Чупрова в Москве 5-го марта при громадном стечении народа . . .	120 м.—	72 —
2)	Виды Москвы и московский Кремль	153 м.—	91—80 к.
3)	Московский Хитров рынок . .	100 м.—	60 —
4)	Похороны генерал-адъютанта Линевича	140 м.—	84 —
	Тоже в сокращенном виде . . .	100 м.—	60 —
5)	Торжественное прибытие шведского короля с королевской семьей в г. Ревель и С. Петербург на бракосочетание великой княжны Марии Павловны со шведским королем .	300 м.—	180 —
6)	Вербное воскресение в Москве .	85 м.—	— —
7)	Московские бега	100 м.—	60 —
8)	Фигурная езда на коньках в Петербурге известного конькобежца Панина	40 м.—	— —
9)	Виды Варшавы. Главные улицы и каток	60 м.—	— —
10)	Новые снимки Петербурга и жизнь в Петербурге	165 м.—	— —
11)	Отъезд шведского короля с королевской семьей после бракосочетания великой княжны Марии Павловны со шведским королем . .	120 м.—	72 —
12)	Финляндия	150 м.—	— —

		цены
13) Свидание государя императора с английским королем Эдуардом VII на Ревельском рейде . .	300 м.—180	—
Тоже в сокращенном виде . . .	200 м.—120	—
14) Встреча германского императора Вильгельма II со шведским королем в Стокгольме („оба монарха ясно видны на экране“) . .	120 м.— 72	—
15) Панорама и виды города Ревеля („Замечательно удачные снимки. Эта картина получает особый интерес, в виду имевших и еще имеющих совершиться важных событий“)	120 м.— 72	—
16) Прибытие президента Франции Фальера в Ревель для свидания с государем императором . . .	130 м.— 78	—
17) Свидание французского президента Фальера с норвежским королем Гаконом в Христиании („И президент и король отчетливо запечатлены на ленте“) . . .	120 м.— 72	—

Только весенний сезон прекращает деятельность Дранкова, и он начинает работы по подготовке к осени, держа их в строгой тайне. К этому моменту „высшие круги“, заинтересованные русским кино-производством, желают ознакомиться с ним поближе, и Дранков 8-го июня 1908 года едет в Елагин дворец к всесильному Столыпину, где демонстрирует придворному обществу свои снимки и имеет большой успех. После веселого ужина, Дранков снимает Столыпина в компании друзей и даже анонсирует этот фильм, но полиция конфискует его после просмотра. 20-го июня Дранков приглашен в Гатчинский дворец, и там происходит первый в России кино-сеанс перед царской семьей во главе со вдов-

ствующей императрицей Марией Федоровной [1]). Во дворце „выражают сочувствие“, и Мария Федоровна приказывает еще раз продемонстрировать те кадры, где снята она. После сеанса во дворце, Дранков отправляется в Германию на выставку, где он выставил свои работы [2]). В это время Ханжонков (он с самого начала являлся непримиримым конкурентом и соперником Дранкова) едет заграницу и берет там представительство от фирмы К. Росси, „Итало-фильм“, надеясь задушить Дранкова разнообразием фильмов проката. Но Дранков бьет на сенсацию. Он снимает „самого Льва Толстого“ во время его поездки в Москву, и выпускает боевик „День 80-ти-летия гр. Л. Н. Толстого“ (144 метра 86 р. 40 к.). Появление Толстого на экране произвело фурор. Что „сам“ Лев Толстой показывается в кинематографе, как какой нибудь зверь в зоологическом, этого не могут переварить газеты, и в „Петербургском Листке“ прямо пишут: „Подлинность некоторых лент крайне сомнительна. По всем вероятиям часть фотографировалась не с Толстого, а с артиста, загримированного Толстым, при соответствующей обстановке“. Но подлинность фото была установлена письмом С. А. Толстой, требовавшей, чтобы ее мужа показывали „исключительно в программах, состоящих из научных и видовых лент“.

---

[1]) Привожу здесь полностью программу этого исторического сеанса:

1) Свидание монархов в Ревеле. 2) Ловительница морских крабов. 3) Прибытие шведского короля в Россию. 4) Шкуна в море. 5) Бега в Стокгольме. 6) Парад л.-гв. сводного полка в высочайшем присутствии в Царском селе. 7) Драма моряка. 8) Первый полет воздухоплавателя. 9) Прибытие принца Зюдерманландского с супругой принцессой Марией Павловной в Стокгольм. 10) Под покровительством любимцев. 11) Заколдованный дом.

[2]) С 31-го мая по 15-ое июля 1908 года в Гамбурге в залах „Concerthaus St. Pauli“ была первая Международная Синематографическая Промышленная Выставка.

Понятно, что рядом с таким боевиком абсолютно пропали два маленьких фильма Ханжонкова под общим титром „В горах Кавказа“:

1) По реке Зеленчук (107 м.—64 р. 20 к.);
2) Экспедиция к „Старому жилищу“ (108 м.—59 р. 40 к.).

Кроме „Толстого“, Дранков выпускает осенью еще три коротко-метражных фильма:

1) Первый высочайший парад л.-гв. сводного казачьего полка в присутствии их величеств, главного атамана всех казачьих войск наследника цесаревича и августейших дочерей (182 м—190 р. 20 к.);
2) Торжественная панихида на Волковом кладбище в С. Петербурге по случаю 25-ти-летия со дня смерти И. С. Тургенева (17 м.—42 р.);
3) Решительная (французская) борьба Луриха с Мустафой (72 м.—43 р. 20 к).

К этому времени сезон разгорается. Ханжонков дает заграничные сверх-боевики из которых особый интерес представляют собой фильмы „Film d'Art“.

Это почти переворот в кинематографии. Фирма „Film d'Art“, организовавшаяся во Франции в начале 1908 года, поставила себе целью создание художественного фильма и с этой целью привлекла лучших артистов, режиссеров и художников. Сценарии взялись писать такие писатели как Э. Ростан, А. Лаведан и др. Понятно что при таких силах „Film d'Art“ сразу стала на первое место среди всех кино-фабрик Франции. Она сумела привлечь таких актеров, как Муне-Сюлли, Баржи, Ламбер, а так как до того времени хорошим актерам считалось неприличным сниматься для кино, и все роли игрались статистами, то вполне естественно, что „Film d'Art“ не могла иметь конкурентов.

Первой картиной этой фирмы, показанной у нас Ханжонковым, была „Арлезианка“, по сценарию

Леона Доде на сюжет известной драмы его отца, Альфонса Доде, и в исполнении лучших сил театров „Odéon“ и „Comèdie Fransaise“. Вслед за „Арлезианкой“, вызвавшей бурю восторгов, Ханжонков выпускает вторую картину той же фирмы — „Убийство герцога Гиза“, по сценарию А. Лаведана (художник Бертен, мебель Леонарди), где в главных ролях выступили крупнейшие актеры Франции [1]). Впечатление от этого фильма было еще сильнее, чем от „Арлезианки“‘ и действительно, вспоминая сейчас эту картину, я мало могу найти равных ей по силе художественной игры.

Дранков, выпуская очередной короткометражный фильм „Пожар в Петербурге“, вынужден прибегнуть к следующей рекламе, чтобы хоть чем нибудь заинтересовать увлеченную французами публику: „Пожар в Петербурге. Замечательно интересная картина, представляющая всю сложную перипетию от тревоги, снаряжения и выезда пожарной команды до прибытия к пожарищу, тушение огня, спасения людей, прыжки пожарных с пятого этажа на особые полотнища и т. д. Картина исполнена в различных тонах виража [2]). и дает полную иллюзию ночи и зарева пожарища. Длина 192 метра. Цена с виражем 119 руб. 4 коп.“.

Но и эта реклама не помогает: „Арлезианка“ делает полные сборы. Тогда Дранков, учтя сильное увлечение М. Горьким, меняет название своей старой картины „Московский Хитров·рынок“ на „Бывшие люди — типы М. Горького“, и, слегка перемонтировав фильм, выпускает его на рынок (88 м,

[1]) Генриха III — играл Баржи (почему то сравниваемый нашими критиками с Москвиным в „Царе Федоре Иоановиче“), Гиза — Ламбер-сын, Маркизу Пуармутье — Робин, пажа — Б. Бови и т. д.

[2]) Это была новинка, которая только что появилась в России.

52 р. 80 к.). Расчет оказывается правильным, и „боевик“ некоторое время держится на экране. Дранков подкрепляет свое положение еще тремя фильмами:

1) Крушеине на станции Померанье Ник. жел. дор. (52 м.);
2) Прибытие автомобилей Нагеля и Ефроса в С.-Петербург (60 м.);
3) В. Н. Давыдов у себя на даче [1]) (188 м.).

В это время в Россию приезжает представитель новой фирмы „Эклипс Радиос Урбан“ Ф. Иохим, и выпускает на рынок „Катастрофу в Мессине“ (240 метров) и „Операцию профессора Дуаэна“ (5 ампутаций, 420 метров по небывалой цене—1 руб. за метр). Картина становится гвоздем, и кадры, где Дуаэн с хладнокровным видом отпиливает ногу, вызывают в публике обмороки и истерики. На ряду с этим сверх-боевиком абсолютно незамеченным проходит небольшой (38 метров) и дешевый (18 р. 81 коп.) фильм Гомона—„Живые рисунки“, который необходимо отметить, как первый образец мультипликации, попавший в Россию. Одновременно с „Дуаэном“, попадает в Россию еще один фильм неизвестной у нас до сих пор фирмы „The Royal Vio“, и впервые демонстрируется на Марсовом поле в Петербурге. Фильм этот — „Русско-японская война“, при чем снимки произведены и в русском и в японском лагере. Демонстрация сопровождается колоссальным граммофоном, воспроизводящим выстрелы и т. д. Теперь Дранков совсем отходит на задний план. Ханжонков наносит ему последний удар, выпустив в прокат третью картину „Film d'Art“ —

---

[1]) Этот фильм вновь появился на экране в 1921 г. во время 70-ти летнего юбилея В. Н. Давыдова.

„Отпечаток руки“ („Кровавая рука“) с уч. Северена, М.-Дерли, Мистингет, Бюрге, Де-Жорж и др. [1]).

Из всего вышесказанного ясно, что кино в России осенью 1908 года переживало переходную эпоху.



А. О. Дрэнков.



Н. Ф. Козловский (один из первых операторов).

Русское производство не шло дальше „высочайших парадов“, зритель же требовал художественного фильма, и несмотря на горячее желание видеть рус-

[1]) Эта картина, впрочем, является самой слабой из всех картин „Film d'Art“. Содержание ее в кратких чертах таково: апаш совершает убийство, и чтобы отвлечь подозрение, мажет кровью руку спящему товарищу. Того арестовывают, но находят на полу платок с инициалами апаша. Его ищут. В это время он мучается угрызениями совести, его посещают видения и призраки, и, наконец, он сознается во всем, чтобы спасти от казни невинного. В этой картине „Film d'Art“ не пошло дальше шаблона, узаконенного Пате и Гомоном. Во всем фильме интересна была только игра Мистингет.

ские картины, предпочитал смотреть „Арлезианку“, чем „Приезды и отъезды шведского короля“. Все это правильно учел Дранков и нанес решительный удар всем своим конкурентам одним своим объявлением, напечатанным во всех газетах и журналах:

> Фабрика А. О. Дранкова.
>
> Ближайшие новости:
>
> ПОНИЗОВАЯ ВОЛЬНИЦА
>
> (Стенька Разин)
>
> аранжированная при участии около 100 человек артистов Петербургских Драматических театров в исторических костюмах и с соответствующими историческими аксессуарами.

Это объявление вызвало взрыв восторга. Наконец то будет показана настоящая русская художественная картина. „Циркуляр“, выпущенный через несколько дней Дранковым, читался с упоением. Прощалось все, даже беззастенчиво саморекламный тон „циркуляра“. Все хотели скорее видеть картину. „Арлезианка“ и „Дуаэн“ были забыты, провинция засыпала Дранкова заказами, и буквально все, сколько нибудь заинтересованные в кино-производстве люди, предсказывали картине блестящий успех, если она хоть на половину оправдает то, что обещал Дранков в своем циркуляре. Считаю необходимым привести этот циркуляр полностью:

Первая русская историческая кинематографическая картина

„СТЕНЬКА РАЗИН“

жизнь „Понизовой вольницы“.

Мною выпущена в свет новая картина, подобно которой еще не было в кинематографическом репертуаре.

Затратив громадные средства и массу труда и времени, я приложил все усилия к тому, чтобы настоящая картина, как в техническом выполнении, так в самой обстановке пьесы и ее исполнителей, стояла на том высоком уровне, какой подобает ленте, делающей эру в нашем кинематографическом репертуаре.

Таких исторических картин в России еще не появлялось. Нет того человека, который бы не читал об удалом атамане Стеньке Разине или не слыхал бы об этом разбойнике, вошедшем в историю. По преданию всем нам знакомая и родная песня „Вниз по матушке по Волге“ сложена товарищами Стеньки Разина.

Прошло с той поры два столетия, и эта песня стала народной и тесно связалась с именем волжского ушкуйника.

Песню эту знает всякий русский человек, ее поют в концертах, бомонде и в бедной семье крестьянина.

Выпускаемые мною картины важны своей исторической выдержкой и правдой.

Вся давно отошедшая красочная жизнь понизовой вольницы, обилие типов разных национальностей, входивших в шайку Стеньки Разина — все это проходит перед глазами зрителя, перенося его в другой век, другую среду.

Картина исполнена по историческим сочинениям и рисункам артистами С.-Петербургских театров. Более 100 человек участвовало в этих картинах.

Картина поставлена и срепетирована под режиссерством артиста С.-Петербургских театров В. Ф. Ромашкова по сценарио В. М. Гончарова.

Специально к этой картине известным композитором, профессором и директором Московской Консерватории М. М. Ипполитовым-Ивановым написана увертюра к песне „Вниз по матушке по Волге“, могущая по желанию быть исполненной хором певцов, на граммофоне, пианино или оркестром.

Некоторые сцены исполнены в вираже.

Длина ленты 200 метров. Цена 120 р., за вираж 4 р., а всего 124 р. [1]).

К ленте бесплатно прилагается большой плакат и ноты.

---

[1]) На самом деле в фильме было 224 метра и стоила она 144 р. 40 к.

Принимая во внимание даже то обилие запросов, какое уже поступило к нам и вытекающую отсюда вероятность на особенно большое количество заказов, просим таковыми поспешить, делая их телеграфно.

Телеграфно: „Разин".

С почтением *А. Дранков.*

К настоящему циркуляру приложен плакат.

Это было в конце сентября 1908 года. Начиналась новая эра. Рождалось собственное русское производство.

II

РУССКОЕ ПРОИЗВОДСТВО В ПЕРВЫЕ ГОДЫ СВОЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ

15 октября 1908 года „Стенька Разин" был показан публике. Что можно сказать об этой первой русской картине? Я считаю, что самое лучшее привести здесь полностью тот сценарий [1]), по которому она ставилась. Вот он.

СЦЕНАРИУС „СТЕНЬКИ РАЗИНА"

(Понизовая вольница)

До открытия картины в течение нескольких минут должна слышаться песня „Вниз по матушке по Волге" (Ноты будут приложены к фильме).

Картина 1-я

Две больших и несколько малых лодок плывут по реке. В большой лодке на первом плане Степан Разин, три есаула, персидская княжна и разбойники. На остальных лодках плывут все разбойники.

Картина 2-я

Разгул Стеньки Разина на Волге

Историческая местность; река, лес, на поляне расположилась ватага Стеньки Разина. Расставлены треноги,

---

[1]) Сценарий в то время назывался „сценариусом" „сценарио" или просто „либретто".

с подвешенными котлами, разложен огонь, кругом разбросано оружие: ножи, ружья, кистени; здесь же валяется одежда, ковры, стоят бочки с вином.

Разбойники стоят, лежат, сидят; пьют вино из ковшей. Вдалеке видны дозорные. Разин и княжна сидят под деревом на богато разукрашенных высоких стульях. Разин долго целует княжну. Все разбойники держат в руках стопы с вином, низко кланяются атаману, снимают шапки, кричат „ура", подносят вино Разину и княжне.

Все пьют. Атаман бросает кубок на траву и приказывает разбойникам петь. Все собираются в круг и поют: „Вниз по матушке по Волге". Во время пения атаман и княжна сидят задумавшись. Разин просит княжну плясать; и по приказу Разина разбойники устплают землю персидским ковром: разбойники собираются в круг, впереди музыканты с бубнами, жилейками, тарелками, трензелями, дудками; княжна с бубном в руках, — пляшет национальный танец.

При пляске все разбойники кричат „ура", хлопают в ладоши, а по окончании пляски есаул подает княжне и атаману по стопке вина; все пьют, атаман благодарит княжну и целует ее.

Выходят плясуны, музыка играет „русскую", несколько разбойников пляшут, некоторые падают в изнеможении от пляски, комически дергая ногами. Все смеются.

Затем опять все поют. Разин, шатаясь, целует княжну. В это время есаул и несколько разбойников указывают на княжну и грозят ей кулаками.

Картина 3-я

Заговор разбойников против княжны

Другая местность. Лес, в кругу стоят разбойники. Все в возбужденном состоянии, грозят кулаками, вынимают ножи и кинжалы. В центре круга есаул Шелуда говорит разбойникам. Все в ответ кричат: „Смерть изменнице". В далеке показывается Разин и княжна. Разбойники грозят ей кулаками.

На экране появляется надпись:

„Товарищи! Блажит наш атаман! Где видано, чтобы атаман удалых молодцов якшался с бабами? Он дело забывает. Нам следует спешить на тихий вольный Дон, нас

окружает войско государево. Погибли мы! А он гуляет по неделям с княжною бусурманкою. Придумал я, товарищи, сегодня же не будет этой чаровницы. Нам надо напоить до пьяна атамана, тогда он сделается зверем и ревность в нем проснется, а я в то время атаману поднесу письмецо. Смерть изменнице!“ Все с искаженными лицами потрясают оружием, кричат: „Смерть изменнице“.

Картина 4-я

Ревность заговорила

„Меня не любишь одного, княжна, а может быть дружочек сердечный есть на родине?“

Ночь. Разин с княжной у берегов Волги. Разин в припадке ревности бросается к княжне.

Из за камней смотрят разбойники на них, хотят кинуться на нее, но есаул останавливает.

Действие происходит при лунном освещении. (Эта картина окрашена виражем).

Картина 5-я

Мщение удалось. „Выпей атаман батюшка, Степан Тимофеевич, за удалую понизовую вольницу, за весь народ честной. Выпей с нами, мы все пьем за твое здоровье“.

Обстановка и местность такие, что и во второй картине. Хмельной Разин сидит с княжной, часто обнимая ее, но она не охотно принимает его ласки. Есаул Шелудяк подает Разину большой ковш вина. Все низко кланяются, просят выпить. Разин пьет и все благодарят его.

Второй есаул подает еще ковш вина атаману и княжне, прося выпить княжну. Разин, шатаясь, встает, пьет вино, хочет поцеловать княжну, но она вырывается и бросает наземь кубок с вином.

Третий есаул подает атаману еще ковш вина, объясняя, что все хотят пить за его здравие.

Разин шатается, он уже пьян и пьет вино. Все разбойники низко кланяются, бросают шапки вверх, кричат: „Ура“! В это время княжна сидит у дерева, низко опустив голову, и плачет. Разин подходит к разбойникам, кричит: „Еще вина!“ Все пьют.

Атаман пьяный, шатаясь, подходит к княжне, берет ее грубо за руку, спрашивает, почему она грустна, не весела, не пьет с ними. Княжна молчит, опустив голову. Разин отходит от нее в сильном раздражении и, подойдя к есаулу, кладет ему руку на плечо, спрашивая: почему княжна не весела, не пьет с ними, отталкивает его?

Есаул ему отвечает, а затем достает из кармана письмо и подает атаману. Разин несколько раз перечитывает письмо и приходит в бешенство.

Письмо

„Мой милый принц Гассан, мне тяжко жить в тяжелой неволе, мне надоело быть в этом диком разгуле, я плачу, вспоминая о тебе, моей милой родине, садах душистых наших. Прости и не забудь меня.

Твоя до гроба несчастная княжна".

Стенька, шатаясь, подбегает к княжне, показывает ей письмо, дергая ее за руки. Княжна падает на колени, клянется, что никому не писала. Но атаман ей не верит, хочет заколоть ее кинжалом, но останавливается, хлопает в ладоши и приказывает собираться. Разбойники садятся в лодки, атаман тащит туда княжну.

Картина 6-я

Смерть княжне. Волга матушка! ты меня поила, кормила, на своих волнах укачивала—прими мой дорогой подарок.

На тех же лодках все плывут по реке и поют: „Вниз по матушке, по Волге". Разин берет на руки княжну, высоко поднимает ее и кидает в воду. Есаул и несколько разбойников стреляют в княжну из пистолета. На других лодках видно движение разбойников. Все кричат: „Ура!", бросают вверх шапки, радуются. Княжна скрывается в волнах.

Что можно еще прибавить к этому документу? Я считаю, что его вполне достаточно для того, чтобы получить полное и яркое представление

о картине. Могу прибавить только, что все так в точности и было: атаман целовал княжну и дергал ее в ревности за руки, есаулы пили вино из огромных ковшей, а разбойники, через каждые два метра, кидали в воздух шапки и беззвучно кричали „ура“, или тщательно и с „настроением“ пели „Вниз по матушке по Волге“.

Картина все же имела успех, и Дранков, окрыленный им, сразу решает попробовать свои силы в комедии. 1-го ноября 1908 года он выпускает два первых русских комедийных фильма: „Усердный денщик“ (с участием Н. Я. Филиппова) в 80 метров (48 руб.), и „Увлекшийся музыкант“ в 38 метров (22 р. 80 коп.). Не вступая в детальный разбор этих фильм, привожу те сценарии, по которым они ставились:

„УСЕРДНЫЙ ДЕНЩИК“

Старый генерал, ухаживающий за своей кухаркой, чтобы иметь лишний предлог полюбезничать с ней, принес на кухню листы клейкой бумаги от мух. Исполняя барский приказ, горничная разложила их повсюду, где надо и где не надо.

И явившийся на смену генералу денщик, в пылу любовного объяснения, садится на стул, где лежит лист клейкой бумаги. Но ужас! Пытаясь снять злополучную бумагу, он приклеивает то одну, то другую руку, пока, наконец, не догадывается снять с бумагой белые перчатки.

Покончив с этой трудной операцией и видя, что кухарка отлучилась из кухни, лакомка денщик второпях схватил горячую тарелку и выронил ее из руки, затем взяв кастрюлю с горячими пирожками и быстро проглотив их один за другим, стал очищать большую посудину.

Появление кухарки заставляет его оставить пир и объяснить, что тарелки разбились сами собой.

Несчастье преследовало его опять, и второпях, он сел на брошенное на стул шитье, в котором торчала игла.

Вскочив от укола, он вынул иглу и галантно поднес ее своей возлюбленной. Заслужив своей любезностью прощение, он старается помочь ей, вытирая и складывая по-

суду, и, желая убрать со стола массу тарелок, заглядевшись на кухарку, споткнулся и лежа уже на полу, он цепко держал тарелки в руках.

Несчастье не оканчивается этим, и, пытаясь подняться, он выпускает из рук все тарелки и бьет их на мелкие куски.

Возмущенная кухарка отталкивает своего возлюбленного и половой шваброй выметает его вон.

Бедный денщик купил на последние деньги посуду и хотел загладить свою вину, но тот же злополучный рок преследует его вновь.

Едва является он с целой грудой новых тарелок на кухню, как увидев своего генерала, любезничающего с кухаркой, воспылал ревностью и в замешательстве задел посудный шкап и повалил его на новые тарелки. Весь шкап обрушился на старого генерала, а лакомка денщик, думая воспользоваться этим замешательством и попробовать крема, был пойман за ухо на месте преступления и с обмазанным лицом подведен к рампе. Сколько злоключений преследовало в этот несчастный день усердного денщика.

„УВЛЕКШИЙСЯ МУЗЫКАНТ"

представляет собой маленькую интермедию, артистически исполненную, представляющую, как музыкант Роб отомстил музыканту Бобу.

Роб так любил музыку, что хотел дать свой концерт, но Боб занял его место и, чтобы отмстить, Роб привез пожарную машину, поставил лестницу к спине Боба и давай сверху лить из шланга воду на голову Боба. Но Боб не прекращает своего концерта, он пытается защититься от струи воды раскрытым зонтиком, а когда холодные потоки воды все продолжают обливать его, страстный музыкант начинает отступать в глубь сада, а мстительный Роб, сидя на его спине, двигается вместе с ним и безжалостно обливает его целыми потоками воды. Так мстительный Роб отмстил своему сопернику Бобу.

Между прочим, в „Усердном денщике" Дранков впервые ввел новый вид рекламы. Кроме плаката, как это делалось раньше, он стал выставлять фото

отдельных моментов фильма, чем положил начало столь привившейся ныне фото-рекламе [1]).

Первые русские комедии успеха не имели. Филиппов оказался на экране очень бледным и не интересным и не сумел привиться. Тогда Дранков выпускает еще одну комедию: „Свадьба Кречинского“ (125 метров, 75 руб.), основывая здесь центр тяжести на артистах с именами [2]). Но в виду того, что был снят только второй акт в примитивной декорации, и В. Н. Давыдов на экране лишился своего главного козыря — изумительной тонировки — картина провалилась.

Несмотря на это Дранков, считает себя уже высшим авторитетом в вопросах кинематографии, и даже выступает на заседании С. П. Б. Императорского Технического общества, с первым в России кинодокладом: „О компановке сюжетов и изготовлении синематографических картин“.

В это время Ханжонков также пробует свои силы в художественном фильме и выпускает „Драму в таборе подмосковных цыган“ (140 метров, 80 руб.).

Но эта картина, будучи первым русским бытовым фильмом, никакого успеха не имела, главным образом по причине бездарного сценария.

Одновременно появляются два короткометражных фильма Дранкова: 1) „Скачки на приз имени государя императора“ (95 м., 57 р.); 2) „Кавалерийская школа в Поставах“ (120 м., 72 р.), и первая русская спортивная картина: „Парфорсная охота“ (180 м., 108 р.).

---

[1]) Этот способ рекламы был в то время очень мало знаком даже заграницей.

[2]) Расплюева играл В. Н. Давыдов, Кречинского — А. Ф. Новинский и Федора — В. А. Гарлин. Все актеры Александринского театра.

Такое обилие картин и их хороший коммерческий успех порождают у Дранкова конкурентов. В конце 1908 года В. В. Карпинский основывает „Омниум кино“ и сразу же выпускает на рынок: 1) „Похороны великого князя Алексея Александровича“ (150 м., 90 р.) и 2) „Холерный случай на катке в Петербурге“ (120 м., 72 р.), но конкурировать художественным фильмом не решается. Почти в тоже время в Москве открывается прокатная контора „Глобус“, основанная А. Б. Гехтманом [1]), а вслед за ней Русское Товарищество Производства Кинематографических Лент — „Фильм“ (торг. дом бр. Яковлевых).

Так закончился 1908 год. Русское производство начало свою работу полным ходом.

1-го января 1909 года от Гомона ушел директор П. Г. Тиман, который, съездив заграницу и взяв там представительство от ряда крупнейших фирм [2]), начинает собственное дело. К нему вскоре присоединяется табачный фабрикант Ф. Рейнгардт, и новая фирма становится одним из крупнейших русских кино-предприятий. Первые выпущенные ею картины—„Шейлок“ (300 м.) и „Саул и Давид“ (310 м.)—имели успех, не уступавший „Арлезианке“ или „Убийству герцога Гиза“.

Кроме этих фильмов, наибольший успех выпал на картины неизвестной до тех пор в России фирмы „Чинес“ (представитель К. Паганелли)—„Три мушкетера“ по А. Дюма (475 м.) и „Графиня Монсоро“,

---

[1]) Впоследствии контора преобразована в Т-во и перенесена в Петербург, а Московское отделение продано Ханжонкову.

[2]) Тиманом было взято представительство от „Люкс“ (Париж), „Витаграф“ (Нью-Иорк), „Варвик“ (Лондон), „Ралле и Робер“ (Париж), „Местер“ (Берлин), „Нордиск“ (Копенгаген), „Пинеши“ (Рим), „Стелла“ (Париж), „Амброзио“ (Турин) и „Ле-Лион“ (Париж).

также по роману А. Дюма (420 м.). После „Дуаэна" эти фильмы были рекордными по длине и количеству монтажных кадров.

Кроме „Чинес", появилась еще фирма „Амброзио", ставшая потом столь популярной на нашем экране, благодаря своей знаменитой „Золотой серии". Первым фильмом этой серии, познакомившим нас с „Амброзио", был „Заживо погребенный" (Ложная клятва), а затем „Нерон", являющийся одним из первых примеров грандиозных сусальных исторических постановок, столь излюбленных Италией, и, к сожалению, проникших и в наше производство [1]).

Из иностранных фирм, заслуживающих внимания, стоит остановиться еще на „Эклипс", о которой я уже упоминал, показавшей в 1909 году интересный по компановке кадра и монтажу фильм оператора Вурма „Полтавские торжества" (250 м.).

В общем же, наибольший интерес представляли безусловно картины русского производства. Дранков, показав лишь одну свою работу — „Маневры в Красном Селе в присутствии государя императора" (180 м., 108 р.), совсем бросил выпуск картин и занялся перестройкой своего ателье и фабрики, а также организацией предполагавшейся весной 1909 г. первой в России синематографической выставки [2]). С выходом Дранкова из числа конкурентов, все кино-производство сосредоточилось в руках Ханжонкова и Пате, затеявших серьезную борьбу за первенство на русском рынке. Пате, кроме обычных короткометражных фильмов:

---

[1]) Позднейшие работы „Кино-Творчества", как например „Смерть богов" и др., являются точной копией принципов и методов постановок „Амброзио".

[2]) Главный его сотрудник в этом деле был инженер Вельтсман.

1) Перенесение тела великого князя Михаила Николаевича в Каннах (130 м.),
2) Столетний юбилей Гоголя (75 м.),
3) Отъезд Л. Н. Толстого в Москву (130 м),
4) Крещенское водосвятие в 1909 г. (115 м.).

выпускает на рынок имеющую колоссальный успех новинку — цветную фотографию. Первым цветным фильмом, виденным у нас в России [1]), было „Производство бамбуковых шляп на Зондских островах" (130 м., 85 руб. 90 коп.). Цветной фильм, о котором так долго мечтали, произвел фурор несмотря на свои недостатки и забил даже выпущенный теми же Пате боевик „Дама с камелиями" (с участием, в роли Маргариты Готье, Лепампо Но). Понятно, что картины Ханжонкова:

1) Производство гильз на фабрике „Катык" (200 м.),
2) Автомобильные гонки в Москве 17-го мая 1909 года (65 м.),
3) Пожар на Казанской железной дороге (65 м.)

прошли совершенно не замеченными. Тогда Ханжонков решил употребить в борьбе с Пате то же оружие, которым боролся с ним самим А. Дранков, т.-е. русский художественный фильм против заграничных боевиков. Первым опытом (в марте 1909 г.) в этом направлении была:

Первая русская историческая картина.

ПЕСНЬ ПРО КУПЦА КАЛАШНИКОВА.

(По поэме Лермонтова).

Сц. 1. Пир у царя Ивана Васильевича Грозного.
Сц. 2. Нападение опричника Кирибеевича на жену купца Калашникова.

---

1) 1-го июня 1909 г.

Сц. 3. Объяснения Калашникова с женой.
Сц. 4. Кулачный бой Калашникова с Кирибеевичем.

Картины сценированы по рисункам профессоров исторической живописи Васнецова и Маковского.

Типы главных действующих лиц:

Царь Иван Васильевич Грозный — по Антокольскому.

Малюта Скуратов Опричник Кирибеевич Купец Калашников Жена Калашникова	по рисункам Московск. Румянцевского Музея.

Хотя этот фильм (200 м., 150 р.) оказался, в художественном отношении, выше „Стеньки Разина", все же он не мог иметь успеха рядом с цветной фотографией Пате, в особенности, когда был выпущен цветной фильм из русской жизни — „Кавказ. В Грузии" (135 м.).

Ханжонков не складывает оружия и продолжает выпускать одну за другой русские художественные картины. После неудачных „Сцен из Мертвых душ" [1]), и еще менее интересной „Русской свадьбы в XVI столетии", поставленной по картинам Маковского (245 м., 147 р.), Ханжонкова постигает еще больший удар. Готовя к гоголевским торжествам „Женитьбу" (240 м.), он не успевает ее выпустить во время, так как фильм оказывается испорченным и приходится его переснимать заново. Лето прерывает борьбу Ханжонкова с Пате, и он покупает у придворного фотографа А. К. фон-Ган-Ягельского, также занимавшегося съемками, целый ряд заснятых им негативов, среди которых имеются негативы

[1]) Всего заснято было 5 сцен (у Коробочки, встреча с Ноздревым, у Собакевича, у Плюшкина и у Бетрищева) — 160 м., 96 руб.

1902 года. Все они [1]) появляются в свет во время летнего перерыва. До осеннего сезона Ханжонков занимается только прокатом, но выпущенные им боевики „Itala Film“ — „Железная маска“ и „Николо Ди Лапи“ — легко забиваются Пате, который вновь показывает России фильмы „Film d'Art“, но на этот раз уже цветные — „Флорию Тоску“ (380 м.) [2]) „В Элладе“ (первые снимки балета — 130 м. — с участием Наперковской) и „Дурнушку“ — фильм из индейской жизни с участием Трухановой и Анжело [3]).

С осени рынок вновь оживает. Пате выпускает в прокат любопытную картину, в настоящее время имеющую колоссальную историческую ценность — „Вильбур Врайт — человек-птица“ (195 м.) и грандиозный боевик — „Жанна Д'Арк“ (270 м.) [4]), но с 1-го сентября у него оказывается новый соперник „Минотавр“, который также желает выпускать русские художественные фильмы. Спешно производятся съемки и „Минотавр“ анонсирует сразу четыре новых картины:

1) Не пей до озверения — Матрена не Евгения (80 м.);
2) Через пороги реки Улео (285 м.);
3) Что за комиссия создатель быть взрослой дочери отцом! (290 м.);
4) Призрак обличитель (бытовая драма в 9-ти картинах, 265 м.).

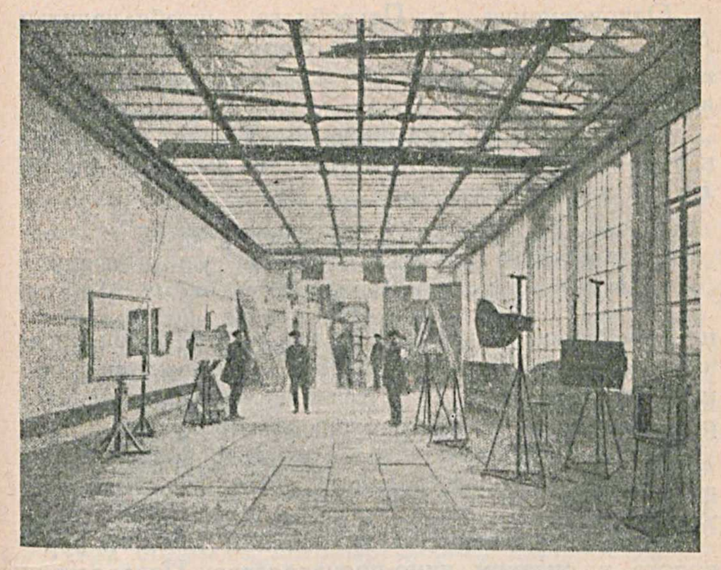
---

[1]) 1) „Открытие памятника Александру III в С.П.Б.“ 150 м.) 2) „Свидание монархов в Финляндских шхерах 4, 5 июня 1909 года“ (150 м.). 3) „Полтавские торжества (225 м.). 4) „Пребывание их величеств в Швеции“. 5) „Пребывание государя императора в г. Киеве“.

[2]) Тоску играла Сорель, Скарпиа — Баржи.

[3]) Того самого Жана Анжело, которого мы недавно видели в „Атлантиде“ и „Сюркуфе“.

[4]) Не следует смешивать этого фильма с позднейшей работой на ту же тему Сесиля Де-Милля.



Ателье Акц. О-ва А. А. Ханжонкова.

Но съемки оказываются настолько неудачными, что картины уничтожаются и заменяются другими:

1) Русская полицейская собака и ее служба (140 м.);
2) Исторический город Нарва, Нарвский водопад и морской курорт Гунгенбург (150 м.);
3) Водопады Финляндии: Котка — Икеройс (140 м.).

Понятно, что такие фильмы не могут соперничать с Пате, который к тому времени выпускает еще два боевика: „Картуш, король воров — историческая быль в великолепных красках, длиной 295 метров" и „Наполеон I Бонапарт", с неслыханным до сего времени количеством метров — 670 м. [1]).

[1]) В роли Наполеона снимался артист театра „Антуан" — Шарли.

Одновременно в Петербурге, штабс-капитан А. Д. Далматов производит съемки полетов дирижабля „Лебедь“ и анонсирует фильмы своего производства [1]).

Тем временем Ханжонков продолжает медленно и упорно добиваться первенства на рынке. Один за другим появляются:

1) Ванька - Ключник (230 м., 126 р. 50 к.);
2) Власть тьмы (По Л. Толстому) (365 м., 200 р.);
3) Чародейка (По Шпажинскому) (365 м., 195 р.)

и первый русский научный фильм — „Операция костной опухоли“ (95 м., 71 р. 25 к.). С каждым фильмом критика отмечает у Ханжонкова движение вперед в смысле улучшения качества продукции.

В это время появляется в прокате новый фильм „Film d'Art“ — „Воскресение“ (по Л. Толстому, 320 м.).

Этот фильм является виновником полного переворота в русском кино-производстве. Последствия его появления крайне серьезны. Действительно: лучшая заграничная фирма взялась за русские сюжеты. Конечно, с нашей точки зрения, картина была „забавна“ [2]), центр ее устанавливается на двухспальной кровати, и действие развивалось исключительно на тему адюльтера, но это привело к тому, что французы сочли отныне невозможным, не зная русских вкусов и русского быта, ставить русские картины. „Film d'Art“ решило основать в России филиальное отделение и для этой цели из Парижа были командированы в Россию режиссеры Метр и Ганзен, которые должны были

---

[1]) Вскоре им была основана новая фирма „Далматов и К°“.
[2]) Как на характерный штрих, укажу на то, что Нехлюдов был одет во французскую судейскую тогу.

с русскими актерами и художниками основать „Русскую Художественную Ленту“ [1]). Конкурентом „Film d'Art“ неожиданно выступила второсортная итальянская фирма „Глория“, которая, войдя в компанию с Тиманом и Рейнгардтом, спешно выпустила „Смерть Иоанна Грозного“ — трагедию в 9-ти картинах (300 м.) при участии артистов императорских театров. 17-го октября фильм вышел в свет, а 25-го был снят с экрана после единодушной ругани всей печати, что, по тому времени, было явлением исключительным.

Между тем русское отделение „Film d'Art“ принялось горячо за работу, и 29 сентября был показан первый русский фильм — „Ухарь купец“, снятый цветной фотографией [2]). Вслед за „Ухарем“ появился „Эпизод из жизни Дмитрия Донского“ (230 м., 169 р. 20 к.), „Мазепа“ (по Пушкину — 350 м. 192 р.) „Петр Великий“ (самый большой русский фильм того времени — 590 м. 379 руб.), а также анонсировался ряд русских боевиков, которые должны были появиться в будущем сезоне.

Завоевав рынок таким фейерверком русских картин, Пате опять перешел на прокат, и Ханжонков этим не замедлил воспользоваться. Он выпускает „В полночь на кладбище“ (Роковое пари) — небольшой фильм (150 м., 82 р. 50 к.), представляющий собой первую пробу создания „интернационального“ фильма, годного не только для русского рынка [3]).

---

[1]) Именно отсюда следует считать зарождение знаменитой „Русской Золотой Серии“.

[2]) Старого крестьянина играл А. И. Славин, Старуху его жену — Е. Н. Горева, Машу, их дочь — М. А Королева, Ухаря-купца — Г. Ардатов, статисты - сотрудники Московского Народного Дома. Декорации были написаны декоратором московских императорских театров М. В. Кожиным.

[3]) Этот фильм представляет историю молодого человека, державшего пари, что он в полночь один придет на кладбище и, в доказательство своего пребывания там, воткнет свой кин-

Картина за границей спроса никакого не имела, и Ханжонков вновь переходит на русский жанр и выпускает:

1) Бояр и Орша (по Лермонтову 280 м.),
2) Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири (370 м.),
3) Выбор царской невесты (173 м.),
4) Русалка (по Пушкину 280 м.).

Кроме Пате, Ханжонкова, „Минотавра" и Далматова, еще некто А. В. Кобцов снимает и выпускает в прокат сенсационную картину в 300 м. „Убийство маркиза Ито на ст. Харбин и похороны его в Японии", а Кепке выпускает „Виды Ташкента".

Одновременно растет и прокат. Кроме Саввы [1]), в Киеве открывается большая прокатная контора И. Е. Орловского [2]). Фирма „Люкс", несмотря на то, что имеется уже представительство у Тимана и Рейнгардта, присылает своего собственного уполномоченного К. М. Бреннера. Появляются конторы „Маркт и К-о", „Сфинск" [3]) и „Глобус", причем

жал в крест на могиле. Все обходится благополучно, но нечаянно он прикалывает свой плащ к кресту и, когда хочет уходить, чувствует, что кто то его держит. От ужаса он сходит с ума.

[1]) А. А. Савва, один из пионеров „передвижек", еще в 1906 году открыл свое дело в Саратове, постепенно расширял оборот и организовал грандиозную прокатную контору с оборотом в 500—600 тысяч руб. Кроме проката контора выдавала субсидии лицам, желавшим открыть кино. Специальные агенты конторы разъезжали по всей России и разыскивали города, в которых еще не было кино-театров.

[2]) Контора обслуживала Киевскую, Полтавскую, Черниговскую, Подольскую и Волынскую губернии и имела в Киеве несколько первых экранов. В начале войны 1914 г. дело перешло к главному сотруднику — В. С. Бадыгину Обороты достигали 300.000 руб.

[3]) Главная заслуга этой конторы состоит в том, что она первая показала в России (в декабре 1910 г.) „Бездну" — грандиозный по тому времени фильм в 850 м. (1.000 р.), одну из первых работ Урбана Гада с участием Асты Нильсен, сразу снискавшей себе в России большую любовь и популярность.

последняя даже выпускает фильмы своего производства:

1) Всероссийская конская выставка в Москве в 1910 г. (305 м.),

2) Бег „Прости“ и „Крепыша“ (160 м.),

3) Скачки на ипподроме Московского Скакового Общества (110 м.),

4 Военный день (Маневры артиллерии) (160 м.).

Кроме „Глобуса“ свои картины выпускает еще вновь организованное Общество Нового Производства Лент „The Royal Star“, Новое Русское Акционерное Общество „Аполлон“ (во главе его стояли Ф. Э. Криг и П. В. Верховской) и Производство Кинематографических картин „Эльбрус“ [1]), выпустившее первой картиной „Бурю в Новороссийском порту“ (125 м., 69 р).

Из этого видно, какими грандиозными шагами развивалось русское производство [2]). Более слабые организации быстро прогорали. Закрылись только что открытые дела: „Омниум-Кино“ В. В. Карпинского [3]) и „Фильм“ (Торг. дом бр. Яковлевых). „Минотавр“ анонсировал „Господина Остолопова на званом обеде“ (100 м.), но как и предыдущие фильмы, эта картина была уничтожена до выпуска, как неудачная, и заменена — „Международными зимними играми и состязаниями в Выборге с 10 — 14 февраля 1910 г.“ (105 м., 82 р. 50 к.), а после этого контора закрылась и занялась исключительно про-

---

[1]) Организовано в Екатеринодаре, представитель Ханжонков.

[2]) В 1910 г. в России насчитывалось 15 ателье, занимавшихся выпуском собственных картин.

[3]) Выпущены были только: 1) „Русская Ривьера“ (130 м.), 2) „Купанье в Лите“ (130 м.), 3) „Шикарная Варшава“ (180 м.), 4) „Веселая поездка в Суук-Су“ (80 м.). Все работы оператора Цуб.

дажей аппаратов [1]). Кое-как существует „Первая в России фабрика кинематографических лент военно-спортивных сюжетов А. Далматова и К-о“, выпустив:

1) Воздушный флот в России (150 м., 90 р.),
2) Кавалерийская разведка (150 м., 82 р; 50 к.).

Тиман и Рейнгард, после провала „Смерти Грозного“, дают два короткоментражных фильма:

1) Свадьба в Малороссии (95 м.),
2) Русские народные танцы (100 м.),

и, вступив в компанию с „Амброзио“, [2]) основывают „Русскую Золотую Серию Амброзио“ и выпускают 28 октября первые картины этой серии:

1) Москва (180 м.),
2) Вдоль по Москва-реке (120 м.).

Осенью, несмотря на одобрение прессы, бледно проходят восемь картин Ханжонкова:

1) Коробейники (в 14-ти сценах 350 м.);
2) Вторая молодость (по Невежину, 400 м);
3) Маскарад (по Лермонтову, 370 м.);
4) Вадим (по Лермонтову, 400 м.);
5) По Неману (130 м.);
6) Пиковая дама (по Пушкину, 285 м.);
7) Похороны Л. Н Толстого (210 м.):
8) В Студенческие годы (320 м.);

---

[1]) „Минотавр“ просуществовал ровно девять месяцев.

[2]) „Амброзио“, о котором я уже упоминал, была старейшей фирмой Италии, развившейся в одно из крупнейших Акционерных Обществ, которое специализировалось на грандиозных исторических постановках. После Тимана и Рейнгардта представительство в России перешло к Гомону, а 1915 году фирма открыла самостоятельное отделение с главной конторой в Москве, организация и руководство которой было поручено Дж. Фарнасу.

хотя о „Пиковой даме“ [1]) критика отзывается очень лестно и отмечает, что в этом фильме „чувствуется что то новое“ по сравнению со всеми остальными русскими картинами.

Между тем Пате продолжает свою русскую серию Film d'Art и одну за другой показывает новые работы режиссера Метра:

28 сент. Поединок (по А. Куприну, 250 м.);
12 окт. Мара (цветная фотография, 275 м.);
21 окт. Марфа Посадница (Падение Новгорода Великого) (545 м.);
9 нояб. Княжна Тараканова [2]) (420 м.);
23 ноября Лейтенант Ергунов (по Тургеневу, 420 м.).
9 дек. Цыгане (по Пушкину, 250 м.).
25 дек. Любовь Андрия (Тарас Бульба — по Гоголю, 280 м.).

Кроме этих художественных фильмов, Пате выпускает еще 3 видовых и один „научный“:

1) Город Тифлис (225 м.).
2) Порт-Артур (63 м.),
3) По Днестру (138 м.).
4) „Подражательная стрельба“ по системе генерала Долгова (175 м.).

и новый фильм собственного производства „Л. Н. Толстой“ (570 м.), в который входит большинство Дранковских негативов, проданных им Пате. Фильм включает в себя также инсценировку двух произведений Толстого „Первый винокур“ и „Холстомер“. Кроме этого Пате вводит в прокат знаменитый „Пате журнал“ [3]).

---

[1]) Не следует смешивать этот фильм с позднейшей работой на тот же сюжет Протозанова.

[2]) Наиболее интересный фильм этой серии, при участии в главных ролях Микулиной (Тараканова), Александровой (Екатерина II) и Векова (Орлов).

[3]) В начале известный у нас под названием „Зеркало мира“.

„Гомон“ также пробует выпускать русские картины и, после „В царстве польском“ (114 м., 57 р.) и „Москва зимой“ (130 м.. 68 р.); приглашает режиссера В. М. Гончарова, который вместе с Макаровой выпускает у Гомона:

1) Наполеон в России (305 м. 160 р.).

2) Генерал Топтыгин (124 м., 62 р.).

3) Пасхальная картина из времен царя Алексея Михайловича (150 м., 82 р. 50 к.).

4) Преступление и наказание (по Достоевскому, 200 м., 100 р.).

5) Жизнь А. С. Пушкина (255 м., 140 р. 25 к.).

Эти фильмы выдвинули Гончарова на место первого русского „спеца“ по историческим картинам. Кроме этих работ, Гомон вводит новый вид рекламы — выставляя фотографии отдельных моментов картин, т. е. заимствует идею, уже использованную Дранковым два года назад. После Гомона новый вид рекламы постепенно вводится всеми фирмами.

Перечисляя выпущенные в 1910 году русские картины, следует еще упомянуть о „Приезде их императорских высочеств великого князя Михаила Александровича, великой княгини Ольги Александровны и Принца Ольденбургского в г. Елец и смотр гусар великими князьями“ (110 м., 55 р.), выпущенном Френкелем, и о картинах „Аполлона“.

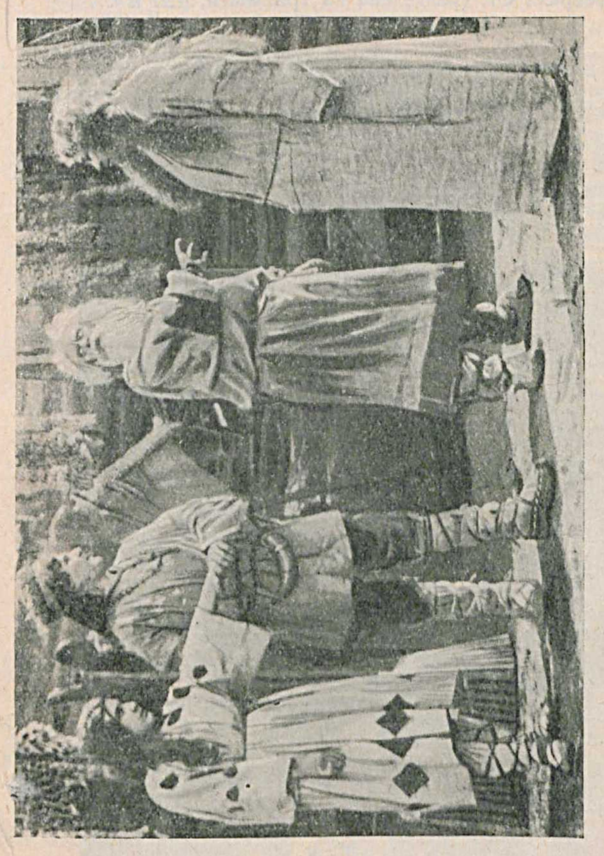
Это только что сорганизовавшееся товарищество, оказалось чрезвычайно плодовитым, и в течение одного года выпустило 25 картин. Помещаю их в хронологическом порядке выхода в свет:

1) Полет Гюйо на аэроплане Блерио 2 ноября 1909 года в С.-Петербурге (170 м., 102 р.).

2) Полет Гюйо на аэроплане 14 ноября 1909 года в Москве (130 м., 78 р.).

3) Торжественная закладка храма собственного его императорского величества конвоя в Царском Селе (140 м., 84 р.).

4) Прибытие тела великого князя Михаила Николаевича в Севастополь и погребение его императорского высочества в С.-Петербурге (200 м., 100 р.).



Кадр из фильма „Мара“ (пример историко-бытовой постановки).

5) Закладка первой мечети в С.-Петербурге (100 м., 50 р.).

6) Приезд в С.-Петербург представителей французского парламента и Сената (100 м., 50 р.).

7) Прибытие тела и похороны артистки В. Ф. Комиссаржевской в С.-Петербурге (170 м. 85 р.).

8) Международное состязание в Выборге с 11 по 15 февраля с/г. (разделена на три части, 420 м.).



Кадр из фильма „Поединок" (по А. Куприну).

9. Приезд и пребывание Сербского короля Петра Карагеоргиевича в С.-Петербурге и в Царском Селе (130 м., 65 р.).

10) Поездка на Иматру и в Выборг летом 1909 года (145 м., 72 р. 50 к.).

11) Водопад Иматра и его окрестности зимой 1910 года (135 м., 67 р. 50 к.).

12) Датская королевская чета в гостях у русского царя (100 м., 80 р.).

13) Приезд и пребывание принца и принцессы Фушима в С.-Петербурге, (95 м., 47 р. 50 к.).

14) Испытание новейшего огнетушителя в С.-Петербурге (120 м., 60 р.).

15) Полет и падение знаменитого Губерта Латама в С.-Петербурге (135 м., 67 р. 50 к.).

16) Грандиозный пожар товарной станции Николаевской жел. дор. в С.-Петербурге (160 м., 80 р.).

17) Зоологический сад в Петербурге (180 м., 90 р.).

18) Полеты авиаторов в высочайшем присутствии (150 м., 75 р.).

19) Торжественное перенесение святых мощей преподобной Евфросинии, княжны Полоцкой, из Киево-Печерской Лавры (100 м., 50 р.).

20) Авиационная неделя в Петербурге (150 м., 75 р.)

21) Похороны знаменитой польской писательницы Елизы Оржешко (150 м., 75 р.).

22) Открытие нового памятника Петру I в Петербурге (100 м., 50 р.).

23) Рижские торжества по случаю 200-летия присоединения Лифляндии к Империи (170 м., 85 р.).

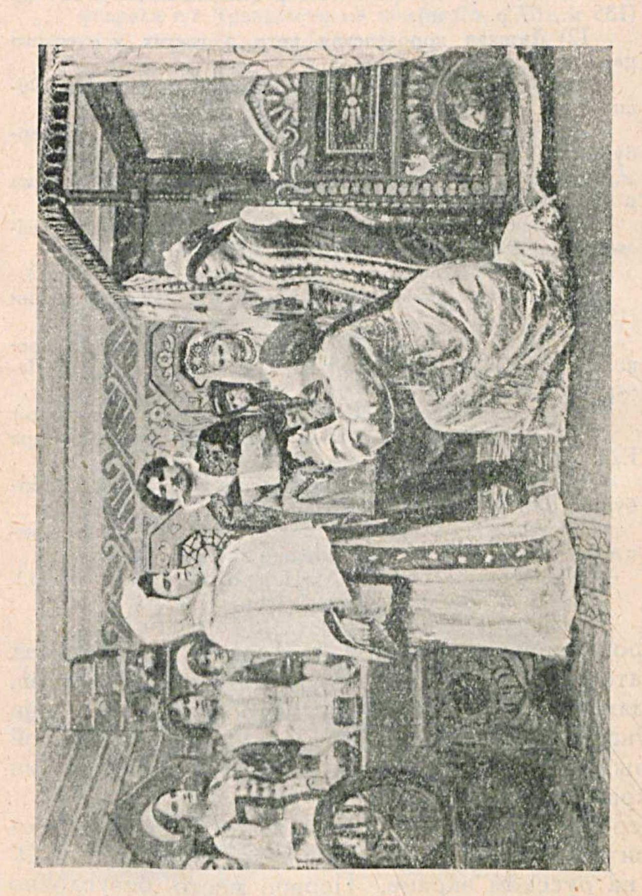
24) Гоночная неделя в С.-Петербурге (170 м., 85 р.).

25) Н. В. Дулькевич у себя дома (120 м., 50 р.).

Кроме работ „Аполлона“, Дранков анонсировал „Сенаторскую ревизию“ — комедию в 150 метров, „Богдана Хмельницкого“—355 метров и „Запорожца за Дунаем“ (260 м.), снятого при участии украинской труппы, но никаких следов появления этих картин на экране не имеется.

Переходя к прокату, укажу на несколько наиболее интересных картин, появившихся осенью 1910 года на русском экране. Первое место безусловно принадлежит и здесь Пате. Кроме двух, действительно выдающихся картин—„Филипп, II король Испанский“ (Film d'Art; 290 м.) и „Убийство адмирала

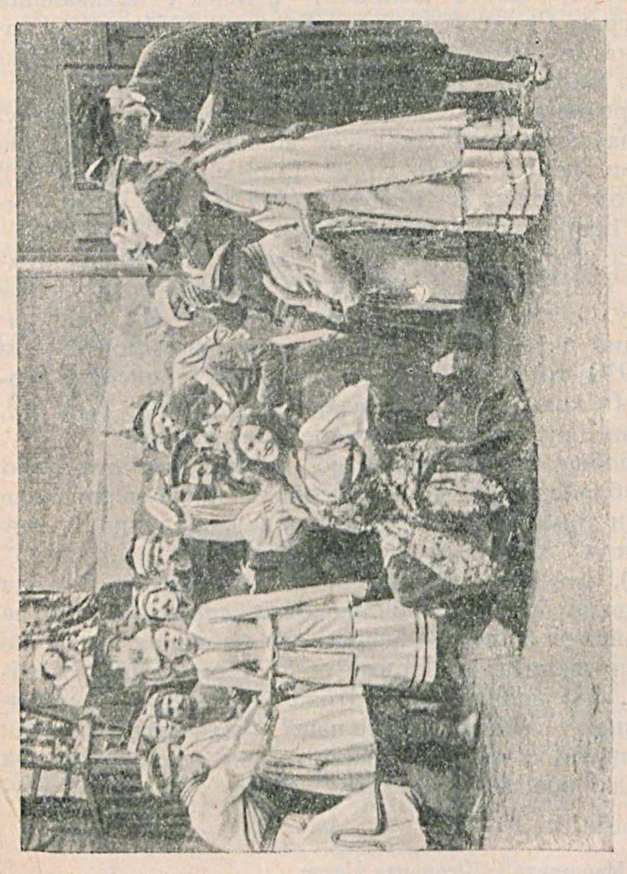
Колиньи" („Эклипс", 385 м.), следует указать на серию художественных картин „Пате", среди которых



Кадр из фильма „Марфа Посадница" (образец смешанного декоративного оформления).

упомяну о „Клеопатре" (355 м., 260 р. 25 к.), „В дни террора" (280 м., 175 р. 10 к,), снятой цвет-

ным фото, „Вечерняя зоря“ (по драме Бейерлейна, 430 м.), „Воскрешение Лазаря“ (320 м.) и два



Кадр из фильма „Любовь Андрия“.

сверхбоевика — „Аталия, правительница Иудеи [1])

[1]) В роли Аталии снималась Дельвер.

(410 м.) и „Наполеон III и госпоже Савелли“ (360 м.), с участием в роли Савелли М. Рош.

Второе место занимает „Чинес“, показавший „Разгром Рима“ (242 м.), „Фауст [1]) (361 м.), „Герцогиня ди-Толедо“ (371 м.) и сверхбоевик — „Лукреция Борджиа“ с участием Марии Гасперини.

Третье и последнее место принадлежит Гомону, показавшему злободневную новинку [2]) „Ожидание гибели мира в 1000 году“ (302 м., 166 р. 50 к.), „Выход евреев из Египта“ (465 м., 330 р.) и „Гибель Вавилона“ (100 м., 60 р.).

Из картин других фирм укажу на „Луизу Миллер“ (по Шиллеру, 343 м.) и любопытный фильм „Закулисная сторона кинематографа“ (103 м.), рисующий историю изготовления кино-фильмов. В том же 1910 году мы увидели первую японскую картину (в красках) — „Наказанный Самурай“ (200 м.), произведшую самое приятное впечатление [3]).

Вообще же большинство картин проката было на библейские сюжеты. Особо специализировались на эти темы „Эклер“ („Иродиада“, „Даниил во рву Львином“ и др.) и „Гомон“ („Эсфирь“, „Юдифь“ и др.), при чем последний, после успеха „Выхода евреев из Египта“, анонсировал серию картин на библейские сюжеты, сцециально фабрикуемые вновь организованным в Париже обществом „Films Estetiques“. Но первая же картина этой серии, анонсированная Гомоном, „Отче наш“, была категорически запрещена, а так как, несмотря на запрещение, на экранах все же держалась „Жизнь Христа“ и дру-

---

[1]) Маргарита — Фернанда Негри.

[2]) В то время ожидали столкновения с кометой Галлея.

[3]) Цветная фотография в это время настолько привилась, что в Петербурге организовалась специальная контора проката цветных фильмов „Кинемаколор“.

гие фильмы с изображением святых, цензура издала вновь постановление о безусловном изъятии из проката всех библейских картин [1]).

На ряду с библейскими, были запрещены и некоторые хроники, вызывавшие демонстрации со стороны публики во время сеансов. Так, например, запретили демонстрацию фильма „Похороны депутата Третьей Государственной Думы О. Я Пергамента“.

Наибольшим спросом пользовались исторические картины и инсценировки литературных произведений, в особенности русских. Именно этим и объясняется большое количество инсценированных романов, поэм и драм, появившихся в 1911 году, на наших экранах.

---

[1]) Привожу здесь это постановление:

От департамента полиции.

Губернаторам, Градоначальникам и Варшавскому Обер-Полицеймейстеру.

В виду дошедших до Департамента Полиции сведений о том, что за последнее время допускались, путем живой фотографии, зрелища, в коих показывались священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы и Святых Угодников Божиих, вопреки постановлению о том Святейшего Синода, приведенному в циркуляре Министерства Внутренних Дел от 2-го мая 1898 года за № 2094, Департамент Полиции, по приказанию г. Министра Внутренних Дел, просит Ваше Превосходительство принять решительные меры к исполнению вышеупомянутого синодального постановления.

Подписал за Директора: *Зуев.*

Скрепил за Делопроизводителя: *Волков.*

Если 1910 год прошел под знаком увеличения количества продукции [1]), то 1911 год выставил своим лозунгом улучшение ее качества [2]).

Ханжонков продолжает упорно работать в этом направлении и дает нам за вторую половину сезона (с 1-го января 1911 г.):

1) Идиот (по Достоевскому, 430 м., 236 р. 50 к.).
2) Жизнь за царя (390 м, 214 р.).
3) Евгений Онегин (270 м., 148 р.).
4) Василиса Мелентьевна и царь Иван Васильевич Грозный [3]) (445 м., 265 р. 50 к.).
5) Боярская дочь (Вольная волюшка) (по Шпажинскому, 225 м., 123 р.).

С Ханжонковым соперничают Тиман и Рейнгардт (Русская Золотая Серия Амброзио) [4]) и Пате, где неутомимый Ганзен ухитряется каждую неделю показывать свежую новинку. На экране появляются: „Л'Хаим" (За жизнь) — первая еврейская картина (375 м.), „Скрипка" (из еврейской жизни, 210 м.) и капитальная работа „Анна Каренина" (350 м), выдвинувшая первую русскую „звезду"—Н. О. Васильева, который с этих пор становится постоянным участником всех русских картин Пате.

---

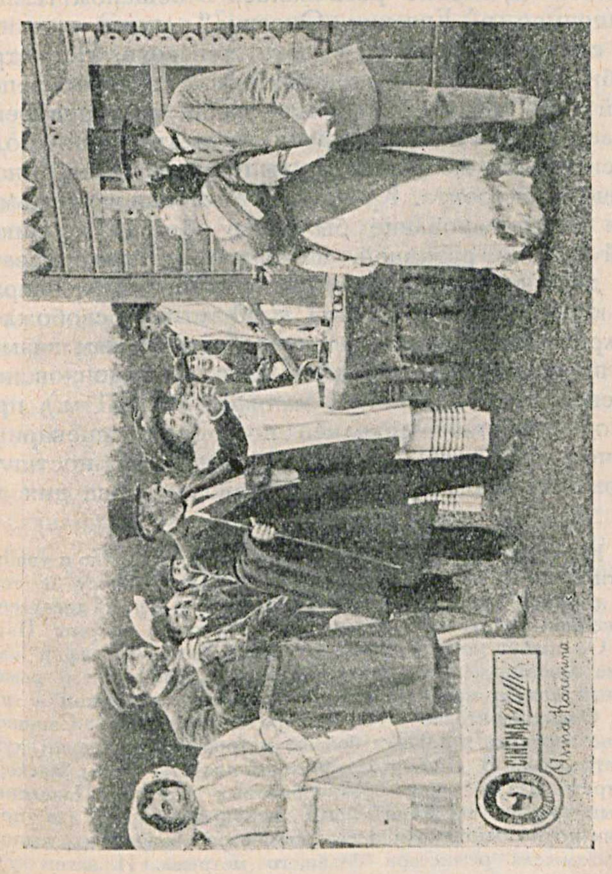
[1]) Привожу статистические данные о движении производства в 1910 г. В одном только Петербурге открылось 22 новых кино-театра, закрылось 8. Пожаров было 10. Открылась одна прокатная контора и две новых фабрики („Аполлон" и „Далматов и К°"). Открылось новое представительство (Кинемаколор). В справочнике на 1911 год значилось в Петербурге 84 кинотеатра.

[2]) Недаром 1911 год закончился таким фильмом, как „Оборона Севастополя", создавшим эпоху в истории русского кино.

[3]) Картина была заснята еще в 1909 году, но запрещена цензурой.

[4]) „Кавказский пленник" (по Пушкину, 385 м.), „Демон" (по Лермонтову, 425 м.), „Царская невеста" (по Мею, 557 м.).

Понятно, что при такой системе работы, когда каждый думает только о том, как бы опередить



Кадр из фильма „Анна Каренина“.

конкурента, фильмы не могли получаться художественными. Кроме колоссальной спешки, мешал еще

и небольшой метраж [1]), в который необходимо было втиснуть грандиозный сюжет. Поэтому бралась только суть, а остальное беспощадно выбрасывалось. Действие развивалось в бешеном темпе, и, например, в „Евгении Онегине", дуэль начиналась сразу с выстрела и смерти Ленского. Несмотря на обилие сюжетов, которых был буквально „непочатый край", каждая фирма, узнав, что конкурент снимает какую нибудь картину, считала своим долгом снять тот же сюжет, и выпустить его на рынок раньше конкурента. Кроме художественного фильма, такое же соревнование было и в области хроники, с той только разницей, что здесь старались затмить друг друга количеством метров. Так, например, когда Пате выпустил к 50-летию освобождения крестьян фильм „Осени себя крестным знамением, православный народ" (105 м.), Ханжонков немедленно снял „Накануне манифеста" (241 м.), при чем обе картины делались по одному сценарию. Впрочем, в данном случае, оба фильма постигла совершенно непредвиденная судьба: за два дня до

[1]) Картины свыше 400 500 метров были редкостью и крайне неохотно разбирались демонстраторами. По вопросу о том, какой длины должна быть картина, возникла целая дискуссия, завершенная авторитетным мнением директора фирмы Пате, Гаше. Он пишет на страницах „Вестника Кинематографии" следующие любопытные строки: „Картины с длинным метражем в данный момент продолжают еще пользоваться успехом у публики. Однако, интерес к ним скоро должен пасть. Слишком большие картины, в 1.000 и больше метров, противоречат духу синематографа. В синематограф ходят затем, чтобы наскоро посмотреть целую серию разнообразных картин. Появление длинных картин случайно: были выпущены одна, две прекрасных по исполнению и идее лент, потребовавших для выполнения замысла режиссера большого метража. И затем уже успех таких лент вызвал бесконечныя подражания, к сожалению, далеко не всегда удачныя. Безусловно длинные картины скоро потеряют успех у синематографической публики".

празднеств все картины, относящиеся к освобождению крестьян, были конфискованы.

Если фирмы не спорили из за сюжета, то обязательно брались за того же автора, что и конкуренты. Стоило Пате выпустить „Анну Каренину", как прокатная контора „Сфинкс", объединившаяся с „Глобусом" и занявшаяся собственным производством, выпускает „Крейцерову сонату" (570 м.), „Чинес" — хронику „Л. Н. Толстой" (320 м.), и „Крестьянскую свадьбу" (196 м.). Как раз в это время в газетах появились слухи о посмертной пьесе Толстого „Живой труп", и о предстоящей постановке ее в Московском Художественном Театре. Моментально Перский, занявшийся также своим производством [1]), составляет сценарий, руководствуясь изложением содержания пьесы в газетах, и приступает к съемкам [2]). Картина назначена была к выпуску 17-го сентября, то есть за шесть дней до премьеры ее в Художественном театре и, как только появился анонс, сейчас же вокруг фильма началась шумиха. Газеты обрушились на Перского, заявляя, что „такая постановка — издевательство над памятью национального писателя" („Русское слово", 15/IX 1911 г.), а А. Л. Толстая напечатала во всех газетах письмо с протестом против демон-

---

[1]) Р. Д. Перский начал свою кинематографическую карьеру в 1906 году в качестве доверенного Гомона. Прослужив там два года, он перешел в качестве директора в Акционерное общество „Дускет", а затем организовал собственное прокатное дело. В 1908 году он начал издавать второй в России кинематографический журнал — „Кине-журнал".

[2]) Протасова играл — Васильев, Машу — балерина императорских театров Павлова, судебного следователя — артист императорского балета Кузнецов (он же совместно с Чайковским ставил картину). В остальных ролях выступали актеры „Фарса" Репнин, Крамер, Чертов, Баранова и др. Костюмы мастерской Пинягина.

страции фильма [1]). Перский отложил выпуск картины на 10 дней, и наконец 27 сентября „Живой труп" (600 м.) был показан публике. Фильм провалился так, как не проваливалась еще ни одна картина. Вся пресса поголовно обругала Перского, и даже такой осторожный орган, как „Вестник кинематографии", дал крайне резкий отзыв о просмотре [2]). „Живым трупом" Перский навлек на себя почти бойкот со стороны демонстраторов, и остальные его картины [3]) прошли без всякого успеха. Скандал в самом начале сезона заставил сильно подтянуться всех остальных, и показанные осенью 1911 года картины Ханжонкова „Последний нынешний денечек" (310 м), „Светит да не греет" (по Островскому, 353 м.) и „На бойком месте" (по Островскому, 420 м.) сделали значительный сдвиг в сторону более тщательной режиссерской разработки и монтажа. Но первое место (по художествен-

---

[1]) Вот это письмо.

„М. Г.! Прочитав в газетах, что 17 сентября в кинематографических театрах предполагается поставить „Живой труп" по пьесе моего отца Л. Н. Толстого, я считаю своим долгом заявить, что никому не предоставляла права на такое представление. Вместе с тем, я очень прошу г.г. содержателей кинематографических театров воздержаться от представления „Живого трупа" до первого представления этой пьесы на сцене Московского Художественного театра и появления ее в печати, то есть до 23 сентября.

Александра Толстая

30 августа 1911 г.
Ясенки. Тульск. губ.

[2]) „Картина нечто симптоматическое, не поддающееся никакому описанию, сплошной срам. Да будет вам стыдно, господа почитатели великого имени и золотого тельца" („Вестник Кинематографии", № 20, 1911 г.).

[3]) „Лихач Кудрявич" (700 м,), „Огородник Лихой" (по Некрасову, 650 м.), „Малюта Скуратов" (395 м.).

ности) безусловно принадлежит „Золотой Серии" Тимана и Рейнгардта: „Песня каторжника" (380 м.) и „Рогнеда" (по сценарию Амфитеатрова, 430 м.), оказываются просто хорошими во всех отношениях картинами; когда же появляется еще „Каширская старина" (по Аверкиеву, 855 м.), она производит буквально фурор. Величина картины, постановка, съемки, компановка кадров, монтаж, все это по тому времени являлось идеальным. Главное же было в совершенно необычном актерском составе. Афиша пестрела хорошо знакомыми именами [1]) и вся Москва ломилась в кино, чтобы увидеть на экране своих кумиров. „Каширкой" Тиман и Рейнгардт завоевали себе сразу первое место на русском рынке, и этот фильм долго держался на экране и был гвоздем во всех кино-театрах. Картины Пате не выходили за пределы обычного своего уровня и особенного успеха не имели, хотя и отличались более тщательной отделкой, по сравнению с предыдущими фильмами той же фирмы. Заслуживают внимания только два фильмы [2]) представляющие попытку дать русскую комедийную картину—„Роман с контрабасом" (по Чехову, 240 м.) и „Сон в летнюю ночь" (Митюха в Белокаменной 180 м.).

Вообще же следует заметить, что русская комедия не прививалась. „Акулина-модница" (145 м.), выпущенная Дранковым, и „Муж в мешке" (250 м.)

---

[1]) Марицу играла Е. Н. Рощина-Инсарова, Василия — А. Н. Бестужев, Саввушку — В. В. Максимов, Бородавку — В. И. Шатерников, Парфена — В. И. Кванин, Глашу — О. Н. Петрова, Живулю — А. А. Надеждин - Гриль, Перепелиху — Корсак.

[2]) Остальные фильмы, выпущенные Пате до конца 1911 г., были: „Загубленная доля" (с участием Берг и Васильева), „Катерина" (по Шевченко, с Е. С. Смирновой в заглавной роли, 335 м.), „Ломоносов" (450 м.) и „Сказка о рыбаке и рыбке" (по Пушкину, с участием Васильева и Л. В. Сычевой, 390 м.).

производства „Продафильм“, не имели ни художественного, ни материального успеха.

Гораздо большим спросом пользовались инсценировки романов, повестей, драм и даже опер. Этим объясняется то обстоятельство, что мы имели и „Вражью силу“ (Продафильм, 350 м.), и „Наталку-Полтавку“ (275 м.), и „Маты-Наймычку“ 365 м.) [1]),



Первый русский кино-режиссер В. М. Гончаров.



Р. Д. Перский.

и „Мейр Юзефович“ (по Ожешко, „Сфинкс и Глобус“, 700 м.), и „Царевну лягушку“ (Продафильм, 225 м.), и „Песнь о вещем Олеге“ (Продафильм, 130 м.), и „Князя Серебряного и пленницу Варвару“ (Продафильм, 320 м.).

---

[1]) Оба эти фильма были выпущены вновь организовавшимся Южно-русским Прокатным Бюро „Художество“.

На последней картине следует остановить свое внимание. Она появилась немного позже „Каширской старины“, и „Продафильм“ решил употребить тот же прием, что и Тиман и Рейнгардт, т. е. собрать на афишу возможно большее количество имен. Но так как дирекция Императорских театров категорически запретила своим актерам сниматься в кино, пришлось удовольствоваться актерами Народного Дома [1]). В результате с „Каширской стариной“ картина соперничать не могла, но зато в смысле исторической точности являлась одним из лучших фильмов, виденных нами до сих пор. У „Серебряного“ появились подражатели, и Гензель (Прогресс) выпустил в прокат: „Великий князь Василий Темный и Дмитрий Шемяка“ (550 м.), оказавшийся ультра-халтурным фильмом, не имевшим никакой художественной ценности. Из других попыток создать исторический фильм, можно упомянуть об опыте Продафильма, инсценировавшего пустяшный анекдот о Петре Великом „Кто он?“ (60 м.).

О бытовых картинах думали еще меньше. „Сила“ [2]) попробовала подражать Пате и выпустила довольно большую (800 м.) еврейскую картину „Жестокий отец“, но успеха не имела. Тогда известный бульварный писатель Брешко-Брешковский попробовал написать сценарий для кино (по заказу Продафильма), и вскоре на экране появился „Игнат Подкова“ (380 м.). На просмотре раздавались аплодисменты и крики „браво!“, а „Биржевые Ведомости“

---

1) Серебряного играл Глебов-Котельников, Варвару—Соколовская, Боярышню—Сольская. Старика Колонтая—Бурьянов, Молодого Колонтая—Чарский, Жеготу—Богданов, Няньку и Старую цыганку— Тимофеева. Ставил картину главный режиссер Народного Дома А. Я. Алексеев.

2) Вновь организованное Товарищество в Варшаве.

торжественно поднесли Брешко-Брешковскому титул „первого русского кинемадраматурга“ [1]). Но эта первая картина, поставленная не по литературному произведению, а по специально написанному сценарию, никакого успеха не имела и вскоре совсем исчезла с экрана. На ней я заканчиваю обозрение художественных картин, вышедших во второй половине 1911 года [2]).

Кроме художественного фильма, конечно, процветала хроника. Каждая фирма выпускала довольно значительное количество короткометражных картин на злобу дня. Привожу здесь их списки:

Пате. Пожар в Москве (100 м.).
Русская металлургия (190 м.).
Экскурсия на реку Чусовую (Урал) (120 м.).
Зимние пейзажи в Финляндии (110 м.).
Черное море (105 м.).
Великий Мариинский водный путь (105 м.).
Ужасы чумы на Дальнем Востоке (220 м.) [3]).

Ханжонков. Оренбург (144 м.).
Южный город Екатеринославль (158 м.).
Донские казаки (135 м.).
Деятельность иеромонаха Илиодора в г. Царицыне (248 м).
Общежитие крестьян в Малороссийской деревне (130 м.).
Празднование 50-летия освобождения крестьян в деревне (114 метр.)
Бастионный парк в Риге (120 м.).
Грандиозные Днепровские пороги (226 м.)

---

[1]) После такого успеха Брешко-Брешковского, А. И. Куприн немедленно приступает к инсценировке своей „Ямы“.

[2]) Вновь учрежденная прокатная контора А. Г. Каратуманова анонсирует „Дубровского“, „Капитанскую дочь“, „В старые годы“ и инсценировки романсов „Чайка“ и „Пара гнедых“, но о появлении их на экране ничего не известно.

[3]) Одна из наиболее удачных работ того времени оператора Вериго-Даровского.

Ханжонков.	Главные сечи Запорожья (120 м.).
	Операции Медлинского (345 м.) [1].
Гомон.	Севастополь (145 м.).
	Живописная Москва (100 м.).
	Муром (78 м.).
	Балаклава (55 м.).
	Гимнастический праздник Московского Кадетского корпуса (105 м.).
Тиман и Рейнгардт.	От Млета до Владикавказа по Военно-Грузинской железной дороге (159 м.).
	Владикавказ (115 м.).
	Город черной смерти (Харбин) (150 м.).
	Виды Тифлиса (134 м.).
	Москва с птичьего полета (130 м.).
	Военный парад в Тифлисе (115 м.).
	Чума рогатого скота в Закавказьи и борьба с нею (160 м.).
Чинес.	Маневры в Царском Селе (146 м.).
	Русские национальные танцы (94 м.).
	Земледелие в России. Имение Сухотина (105 м.).
Продафильм.	Байдарская долина (120 м.).
	Пороги Улео (100 м.).
	На берегу пустынных волн (150 м.).
	День в Ликанах (120 м.).
	У полярного круга (80 м.).
	Город Феодосия (150 м.).
	Музей императора Александра III в С. Петербурге (150 м.).
	Открытие Охтенского моста императора Петра Великого в С. Петербурге (170 м.) [2].
Дранков.	Высочайшие маневры 1910 года в присутствии государя императора (160 м.).
	Открытие памятника миноносцу „Стерегущему" (100 м.).
	Максим Горький на острове Капри (100 м.).
	Приезд кронпринца германского (100 м.).

[1]) Медлинский, по примеру Дуаэна, занимался съемками своих операций, но негативы в прокат не пускал, хотя и производил снимки с 1905 г. В 1911 году негативы были куплены Ханжонковым и выпущены им в свет.

[2]) Кроме того было выпущено 15 номеров „Живописной и промышленной России" по 150 метров каждый выпуск.

Дранков.	Высочайший смотр главной гимнастико-фехтовальной школе в Новом Петергофе (120 м.) [1]).
Эклер.	Нижний Новгород (125 м.).
	На Кавказе (104 м.).
Глобус и Сфинкс.	Грандиозный пожар 9-этажного Пассажа Симонса в Варшаве (100 м.).
Френкель.	Гибель авиаторов братьев Матыевич – Мацеевич (135 м.).
	(„Потрясающее впечатление!! Безукоризненное исполнение"!!)
С. Минтус.	Г. Рига и его достопримечательности (180 м.) [2]).
Бреннер.	Звенигородский Саввский монастырь (132 м.).

Кроме перечисленных картин, на экране появился еще ряд хроник, заснятых и пущенных в прокат операторами-любителями.

Вот и все русские картины, показанные за 1911 год. Из фильмов проката упомяну в первую очередь о картинах Урбана Гада (с участием Асты Нильсен) „Великий момент" (1200 м.), „Цирковая наездница" и „Массажистка". Эти фильмы стояли вне конкуренции, и одного имени Нильсен было достаточно для того, чтобы театры были переполнены. Следующее место, по художественному и коммерческому успеху, занимали „Четыре черта" (900 м.), „Белые рабыни" [3]) и знаменитый „Зигомар" (975 м.) по роману Леона Сази, — превосходно сделанный, захватывающий детектив, не-

---

[1]) Дранковым основан также еженедельный журнал событий „Обозрение России" на подобие „Пате-журнала".

[2]) Прокатная контора Минтус возникла в Риге еще в 1909 году. Ее владелец С. Минтус имел несколько кино-театров в Прибалтийском Крае, из которых самый крупный — „Колизей" в Риге. В 1911 году Минтус дебютировал упомянутой картиной в качестве первого опыта собственного производства.

[3]) Между прочем на этот фильм Тиман и Рейнгардт устроили рекордную по тому времени рекламу: они выставили цветной плакат в 16 кв. аршин, специально заказанный в Лондоне.

сколько напоминающий „Доктора Мабузо". „Зигомар" сразу вытеснил державшуюся до того времени довольно прочно серию приключений Ника Картера, Ната Пинкертона, Этель Кинг, Ника Винтера, Шерлока Холмса, Арсена Люпена и др. Кроме того, „Зигомар" положил начало серийным фильмам. До сих пор серии авантюр строились на самостоятельных сюжетах, и каждая картина изображала совершенно обособленное приключение. В „Зигомаре" же, каждая серия начиналась с того момента, на котором кончилась предыдущая серия.

Перечисленные картины стоят особняком и представляют образцы наивысших достижений заграничных фирм. Все остальное было значительно ниже и являлось, собственно говоря, лишь вариантом ранее виденных картин.

Из грандиозных исторических фильмов мы имели в 1911 году: „Падение Трои" (620 м.), „Клио и Филет" (500 м.) [1]), „Осаду Кале" (620 м.) и „Узника острова святой Елены". Из инсценировок: „Собор Парижской Богоматери" (цветное фото), „Женитьбу Фигаро" (Чинес), „Сирано де Бержерак" (Гомон), „Орленок" (Пате) и „Ожерелье королевы" (по роману Дюма). „Film d'Art" показало нам два блестящих по актерской игре фильма: „Мадам Сан-Жен" (1000 м.) с участием Режан и „Миньону" с участием Делоне (Лотарио) и Сильви (Миньона). И наконец Itala Film дала блестящий психологический гиньоль „Палата № 13". Остальное не заслуживает упоминания.

Русское производство, шедшее по стопам западного и слепо ему подражавшее, не могло найти новых путей. Инсценировки литературных произведений приелись, к бытовой драме и комедии еще

---

[1]) Оба фильма производства Itala Film.

не было найдено нужного подхода, а крупные актеры считали „зазорным" сниматься для кино. Между тем производство расширялось невероятно быстро. На место закрывшихся контор немедленно открывалось такое же [1]) количество новых, число кино-театров росло буквально с каждым днем [2]), спрос превышал предложение, а русские фильмы, в целом, не могли соперничать с заграничными. В кино-театры опять потянулся мутной волной дивертисмент. Кроме кино-декламации [3]), достигшей своего аппогея в лице П. И. Чардынина [4]), появился „трансформатор" А. М. Алексеенко, один рассказывавший целый водевиль „Як воны женыхалыся", за ним „первый в России кинема-гармонист и русский юморист" И. В. Гурский и многие другие. Из всех западных образцов не использованными оставались только грандиозные исторические постановки типа „Амброзио", и Ханжонков учел это. Он завел переговоры, пустил в ход свои связи, сумел заинтересовать высшие круги своей идеей, и в результате появилось следующее официальное сообщение:

„С высочайшего соизволения его императорского величества государя императора, фабрикант русских

---

[1]) Закрылись конторы „Марс", Метенкова, Натансона и „Луч". Открылись „Люкс", Каратуманова, „Фильмион" и „Штандарт" (беру только главнейшие).

[2]) Одних только крупных кино в 1911 году насчитывалось 104.

[3]) Кино-декламация состояла в том, что актер читал текст во время демонстрирования особо для этой цели снятого фильма. Первый изобрел это своеобразное „говорящее кино" в 1909 году некто В. Г. Ниглов, читавший „Записки сумашедшего".

[4]) П. И. Чардынин был артистом Московского Народного дома. Его репертуар состоял всего из трех вещей: „Любовь за гробом" (Жажда жизни) собственного сочинения, „Мания грандиоза" Апухтина и „Воевода" Пушкина.

кинематографических картин, состоящий в запасе по войску Донскому есаул Ханжонков, приступает к постановке грандиозной батальной картины „Осада Севастополя“. Его императорское высочество великий князь Александр Михайлович, организатор и устроитель Севастопольского музея и причисленных к нему учреждений, принял все работы по созданию этой картины под свое высокое покровительство. В скором времени г. Ханжонков и режиссер В. М. Гончаров выезжают в Севастополь для подготовительных работ“.

Картиной заинтересовались сразу. Подготовления к ней были грандиозны. Режиссер Гончаров и оператор Форестье целыми днями разъезжали по остаткам бастионов, и выбирали натуру, что, по тому времени, являлось неслыханным нововведением. Сам Ханжонков, как бывший офицер, репетировал батальные сцены со специально предоставленными для этой цели адмиралом Бестрем войсками и хором певчих (?) Севастопольского Владимирского собора. Появления картины ждали с нетерпением и заранее заваливали Ханжонкова заказами. Но он сделал крайне остроумный ход. Отказавшись сам от выпуска в прокат фильма, он продал его всем конторам сразу, в монопольное право на определенные районы России. Чтобы добиться центральных городов и первых экранов, был устроен буквально аукцион, и цена на картину поднималась со сказочной быстротой. Наконец, фильм поделили, и все конторы выпустили анонсы [1]).

---

[1]) Единственным не купившим фильм был А. Аргасцев, выпустивший по этому поводу следующее оригинальное уведомление: „Почему я не приобрел картины „Оборона Севастополя“? Потому что при эксплоатировании ее я должен был бы для оправдания расходов, вследствие непомерной ее дороговизны, или взимать с клиентов до 60% валовой выручки или нанимать

15 ноября в „Русском Слове" появилось сообщение о первом просмотре картины [1]), и в конце ноября „Оборона Севастополя" впервые появилась перед публикой в большом зале Московской Консерватории в чрезвычайно торжественной обстановке. Во время демонстрирования играло два специальных оркестра, пел хор певчих, раздавались военные сигналы и выстрелы и т. д. Не смотря на то, что картина безусловно далеко превосходила все до сих пор виденное, особого успеха она не имела. Газеты, сравнивая ее с заграничными постановками того же типа, отдавали предпочтение „Осаде Кале" и „Падению Трои". Конечно, это не помешало стать „Обороне Севастополя" гвоздем сезона, но слишком большие надежды, возлагаемые всеми на этот фильм, не оправдались. В то время не могли понять, что „Оборона Севастополя" является грандиозной вехой в истории русского кино. И в самом деле, рассматривая русские картины и путь проделанный ими от „Стеньки Разина" до „Севастополя", мы видим, что наше производство вступало с этим фильмом на новую ступень своего развития. От сусальных

в каждом городе специальное огромное помещение, в роде цирков, театров и т. д. для эксплоатирования ее за свой счет. Как то, так и другое, идет одинаково в ущерб клиентам, а так как я всегда на стороже их интересов, то, считая такие положения для них неприемлемыми, я от приобретения этой картины отказался. А. А. Аргасцев". Отказ этот был для Аргасцева роковым. В январе 1912 года он неожиданно прогорел и закрыл свою контору.

[1]) Ялта. 14 - XI. В Ливадии его величество государь император с особами императорской фамилии изволил присутствовать при демонстрировании кинемо-картины „Оборона Севастополя", фабрики Ханжонкова. Его императорское величество изволил осчастливить Ханжонкова милостивыми расспросами. На спектакле также присутствовали лица свиты и офицеры частей войск, находящихся в Ливадии, и императорской яхты „Штандарт". („Русское слово", 15—XI 1911 г.).

псевдо-исторических постановок и куцых киноиллюстраций был сделан шаг к созданию большого художественного исторического фильма.

Вся вина за неуспех „Обороны Севастополя“ безусловно падает на режиссера. Гончаров не сумел широко развернуть грандиозную тему. Там, где шли кадры общего плана со снимками войск и батальных сцен, дело обстояло как нельзя лучше, но чуть только совершался переход на камерные сцены, — картина оказывалась ниже всякой критики. Искусственно-опереточное оформление смерти Нахимова, военный совет Наполеона III, Константинопольский двор и Лондон — все это было исключительно безвкусно и наивно. Не выше режиссера стоял и актерский состав. Наряду с простой, естественной массой войск, адмирал Корнилов с балетными пируэтами, или французские маршалы, объяснявшие свои стратегические планы размахиваньем рук и дикими прыжками, были в достаточной степени смешны. Но не смотря на эти недостатки, присущие впрочем всем картинам того времени, „Севастополь“ имел и много достоинств, которых не имел до него ни один русский фильм. Костюмы были строго выдержаны, типаж тщательно подобран, в массовых сценах было занято действительно громадное количество народа. Такой картины, как



Я. А. Протозанов.

„Оборона Севастополя“, русское производство еще не знало. Являясь завершением четырехлетнего пути, этот фильм открыл новую эпоху в истории русской кинематографии и показал, что кино годно на нечто большее, чем простые иллюстрации и инсценировки пошлых романсов и песен. Являя собой апогей первой стадии русского производства, „Севастополь“ вместе с тем указал новый путь русскому кино, стоя как бы на рубеже между двумя основными эпохами исторического и психологического фильма.



П. И. Чардынин.

Заканчивая первый четырехлетний период истории русского кино, привожу несколько статистических данных о нашем производстве. Всего мы имели за этот период 297 картин, из которых 85 художественных и 212 хроник и видовых.

Последние делились на злободневную хронику (33,9$^0/_0$), видовые (27,8$^0/_0$) и „высочайшие“, из так называемой „Царской Серии“ (9,5$^0/_0$).

Художественные фильмы подразделялись на: инсценировки беллетристики (20$^0/_0$, 5,8$^0/_0$) [1]), инсценировки драматических произведений (27,1$^0/_0$ или 7,8$^0/_0$), инсценировки песен (5,9$^0/_0$ или 1,7$^0/_0$), бытовую драму (12,9$^0/_0$ или 3,7%), комедию (8,2% или 2,4%) и исторические картины (25,9% или 7,4%).

---

[1]) Вторая цифра указывает процент к общей цифре производства.

Из этих цифр видно, что художественный фильм, а в особенности комедия, еще не победили хронику, и короткометражные картины имели больший спрос, чем картины длинные.

Исторический фильм, как таковой, был уже использован и доведен до возможной в то время степени совершенства. Бытовая же драма, гораздо более близкая зрителю, еще не развернулась. У русской интеллигенции, увлекавшейся Леонидом Андреевым, самым большим успехом пользовались картины „Нордиск" с участием Асты Нильсен, потому что именно в них зритель находил тот элемент мистики и психологии, который был ему близок.

Создание русской психологической картины, могущей отвечать запросам современного зрителя, стало насущной задачей нашего производства, требовавшей немедленного разрешения. Именно этой задачей и занялись все наши фабрики. Началась новая эпоха в истории русского кино.

III

РУССКИЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ ДО ЕРМОЛЬЕВА

Начиная с 1912 года русское производство резко меняет свою физиономию. В большом количестве появляются теперь на русском экране „звезды". Крупные актеры, только что отказывавшиеся от съемок и презиравшие кино, в полном составе фигурируют в бесконечном количестве отечественных боевиков. Появляются новые режиссеры, постановки становятся интереснее, и кроме конкуренции фабричной, начинается конкуренция режиссерская и актерская. Исторический фильм, завершенный „Осадой Севастополя", почти совсем исчезает с рынка, воскресая лишь в виде полуофициальных юбилейных картин Отечественной войны и Трехсотлетия дома Романовых. Постепенно расширяется психологический, драматический и комедийный фильм, завоевывая шаг за шагом симпатии публики. Само производство, после первого в России съезда кинематографических деятелей, состоявшегося в Москве 5-го августа 1911 года, приходит к системе централизации, и категорически высказывается против частного проката. Дебаты и споры о кино, несколько заглохшие в последнее время, вновь разгораются с невероятным жаром. Борьба кинематографа с театром достигает своей кульминационной точки,

и когда победителем, по крайней мере в материальном отношении, оказывается все же кино — почти все актеры, отрицавшие его и яростно против него восстававшие, переходят с подмостков на экран.

Это впрочем не мешает большинству газет и журналов продолжать свои нападки, при чем некоторые из них категорически требуют закрытия кинотеатров, мешающих развитию театра [1]). „Cinè journal“, отвечая на эти выпады, заявляет, что: „Нельзя отрицать, что понижение театрального искусства, носит все более и более заметное клеймо вырождения“. Тогда центр тяжести переносится на социальную опасность кино [2]), но здесь все доводы опровергаются научным кинематографом, демонстрируемым на лекциях и в школах.

Истинная подкладка борьбы откровенно вскрывается статьей А. И. Косоротова в журнале „Театр и Искусство“, требующей от театра не слагать оружия до победного конца [3]). Его статья напоминает крик утопающего о помощи, и характерна тем, что даже враги кино начинают признавать его художественные возможности [4]). На помощь борцам против

---

1) „Много всяких глупостей и гадостей дает нам кинематограф, но всему должен быть предел“ („Россия“).

2) „Для молодежи нет большей опасности, чем эти, развращающие и безвкусные представления кинематографа, который своей сенсационной и бесстыдной рекламой умеет так действовать на инстинкты масс“ („Театр и искусство“).

3) „Какой из мало-мальских культурных ценителей театра не возмущен успехами синематографа, — этого чудовища по истине, „обла и озорна“, — в прямой материальный и художественный ущерб истинному сценическому искусству?.. Театр не должен ни есть, ни спать, пока не перехватит, во чтобы то ни стало, у своего отвратительного конкурента его дивного художественного преимущества“.

4) Некоторые из видных представителей литературного и театрального мира впрочем продолжают еще отрицать эти возможности: „Все что приходится слышать о художественной

кино приходит цензура, которая в этот период буквально свирепствует [1]).

Гонение на кино развивается одновременно и заграницей [2]), при чем в Берлине, в зале „Цецилии", собираются все немецкие драматурги по вопросу борьбы с кинематографом, и организуют для этой цели специальный „Союз имени Гете".

Несмотря на это, кино продолжает свое победное шествие и достигает даже церкви. В Америке священник Г. Джемп публикует доклад о возможности применения кино к религии [3]), а папа Пий X дает разрешение на устройство в церквях киносеансов, при условии, что на это время из церкви будет удалена дарохранительница. Кроме того священники должны наблюдать за благопристойностью

роли кинематографа — не более, как пустые разговоры. Не может быть и речи об искусстве там, где главная роль предоставлена механизму. Кинематограф очень не далеко опередил то механическое пианино, которое играет в антрактах между сеансами" (А. Сумбатов-Южин).

[1]) Запрещались, согласно официального постановления, картины с изображением: 1. Христа Спасителя, девы Марии и святых угодников. 2. Исторических иллюстраций ветхого и нового завета. 3. Покушения или убийства царствующих или правительствующих лиц. 4. Высочайших особ иностранных держав и офицеров русской армии и флота. 5. Революции в Португалии. 6. Забастовок в Германии и Франции. 7. О покойном председателе 1-й Гос. Думы Муромцеве (похороны, портреты и проч.). 8. Порнографические.

[2]) Так, например, в Германии, в одном из крупнейших кино Вернера и Крейтца, полиция арестовала кино-хронику португальской революции, как могущую „возбудить фантазию".

[3]) В этом докладе между прочим есть следующие любопытные строки: „Вместо притчи о добром самаритянине дайте фильм под названием „Похождения иерусалимского купца", и лента эта будет иметь значительный успех. Она бессомненно понравится и посетителям синематографа на местах в 10 су, которые лучше и быстрее схватят ее величайшую мораль, которые услышат скорее, чем увидят ее, когда она будет произносится с кафедры".

посетителей, мужчины должны сидеть отдельно от женщин, и церковь должна быть освещена лампадами или свечами.

Из этого видно, что в 1912 году кинематограф охватил все круги и проник всюду. На него стали уже смотреть, как на серьезное дело, требующее серьезного отношения. В первую очередь необходимо было улучшить литературную сторону дела, т.-е. сценарии. Несмотря на отрицательное отношение прессы, некоторые из русских писателей, с легкой руки Брешко-Брешковского, решили попробовать свои силы в кино, и во главе этих пионеров сценарного дела стал Леонид Андреев. Учтя это новое, еще робкое желание, Ханжонков, только что начавший строить первое в России крупное киноателье, решил объединить эти литературные силы, и организовал при своей фабрике Литературно-Художественный Отдел, поставивший себе целью улучшение русского сценария.

Ядро этого комитета составляли: Е. Н. Чириков, А. С. Рославлев, А. М. Федоров, А. А. Измайлов, И. М. Василевский (Не буква) и П. Д. Маныч (П. Тавричанин). Но так как ателье еще только строилось, художественный отдел не мог себя никак проявить. По этой же причине, столь плодовитый Ханжонков за весь год выпустил всего 12 картин, из которых 5 было видовых и одна научная, снятая заграницей. Картины эти были:

Художественные:

1) Касьян (240 м.).
2) Весенний поток (по драме Косоротова, 580 м.).
3) Снохач (570 м.).
4) „Человек“ (с участием Бирюкова, 570 м.).
5) Крестьянская доля (по сценарию А. Н. Бибикова [1]), 875 м.).

[1]) Это был первый фильм выдвинувший И. И. Мозжухина Его партнершей была А. В. Гончарова.

6) Трагедия перепроизводства (комедия с участием Шерникова и Туржанского, 330 м.).

Видовые: 1) С.-Петербург (118 м.).
2) Успенский монастырь в Крыму (85 м.).
3) Кисловодск (72 м.).
4) На русском броненосце (145 м.).
5) Крымский конный полк (135 м.).

Научная: 1) Неустанный работник нашего тела. Деятельность сердца (165 м.).

Кроме этих картин, Ханжонков основал еще юмористический кино-журнал, не имевший впрочем большого распространения, под названием „Пересмешник", редактором и инициатором которого был В. А. Вольберг (Тодди)[1]. Тиман и Рейнгардт, кроме двух короткомонтажных фильмов — „Жемчужина Черноморского побережья. Батум" (145 м.) и „Троице-Сергиева лавра" (93 м.), выпустили несколько чрезвычайно интересных картин, из которых особенно любопытны две — „Анфиса", по сценарию Л. Андреева (860 м.), и „Труп № 1346" (660 м.)[2].

Первая из этих картин представляет интерес благодаря участию в центральной роли Е. Н. Рощиной-Инсаровой и тому, что сценарий был первой пробой Андреева на кинематографическом поприще. Что же касается „Трупа № 1346", то этот фильм

---

[1]) С легкой руки Пате, кино-журналы вошли в моду. Кроме „Пате-журнала", „Хроники Гомон", „Обозрения России" и журналов Продафильм и Ханжонкова, некто Шанцер, содержатель кино-театра в Киеве, выпускает „Экспресс-журнал", составленный из собственных снимков, преимущественно на киевскую злобу дня; Эклер издает „Эклер-журнал", а общество „Варяг", о котором я буду говорить дальше, выпускает „Кривое Зеркало".

[2]) Остальные картины были: „Песнь о вещем Олеге" (285 м.), „Жидовка выхрестка", с участием Горичевой, Шатерникова и Уваровой (550 м.) и „Лишенный солнца" с участием Горичевой, Кванина и Максимова (540 м.).

является исторической датой, так как именно с него начинается знаменитая „Русская Золотая Серия“, одно название которой стало в наше время нарицательным.

Сам сценарий, сделанный по всем правилам искусства угождения вкусам мещанской публики,



Кадр из фильма „Труп № 1346“ (Первая картина „Русской Золотой серии“).

постановка, монтаж и композиция кадра — являются буквально классическими образцами, по которым строились все последующие картины этого жанра. Самым же главным безусловно была игра актеров. Именно в этом фильме В. В. Максимов, делавший свои первые шаги на кино-поприще, создал тот тип слащавого любовника в безукоризненном фраке, который проник в русское кино и прочно укре-

пился в нем на многие годы. Элегантные манеры врожденного аристократа как нельзя более подошли к экрану и к вкусам тогдашнего зрителя, и Максимов сразу же стал „звездой“ русской кинематографии.

Ободренные таким успехом, Тиман и Рейнгардт снимают одну картину, негатив которой немедленно покупается прокатной конторой Ермольева, Зархина и Сегаль за неслыханную сумму в 40.000 рублей. Картина эта — „Уход великого старца“, и на ней следует остановиться, так как из-за этого фильма вспыхнул небывалый в истории русского производства скандал. Картина была на тему знаменитого ухода Л. Н. Толстого и рисовала интимную жизнь писателя в последние годы его жизни. Блестяще поставленный женой Тимана и Протазановым фильм с великолепным исполнением центральной роли Шетерниковым, которому удалось достигнуть совершенно исключительного сходства с Толстым, имел бы несомненно громадный успех. Но случилось иначе. На первом же просмотре [1]) С. А. Толстая и Чертков подняли грандиозный скандал. Вездесущие репортеры подхватили на лету несколько слов и на другой же день почти во всех газетах появились громовые статьи о „надругательстве над памятью писателя“. Скоро, впрочем, газеты изменили тон и больше писали о тех причинах, по которым Толстая и Чертков, изображенные в фильме в якобы „злостном и карикатурном виде“, хлопотали о запрещении картины. Скандал разгорался. Толстая выступала с протестом, Чертков писал негодующие письма, пресса волновалась, но картину до сих пор никому не показывали; единственно, что увидела широкая публика, были снимки с отдельных момен-

[1]) На этот просмотр, между прочим, не допускали никого, кроме самых близких друзей и знакомых.



Кадр из запрещенного цензурой фильма „Уход Великого старца". (В роли Л. Толстого—Шатерников).

тов фильма, помещенные Тиманом и Рейнгардтом в „Сине-Фоно“ в доказательство того, что картина не содержала в себе никаких карикатурных или неправдоподобных изображений. Власти не высказывались за запрещение картины, но тем не менее С. А. Толстая, после усиленных хлопот, добилась запрета, и фильм, к сожалению, так и не был показан широкой публике.

Кроме этой картины, мы видели в 1912 году еще два толстовских фильма: „От ней все качества“ и „Хозяин и работник“, выпущенные Минтусом, который, кроме них, показал еще „Точку еврея“ и „День венчания“.

Эти два последних фильма стали родоначальниками целой серии еврейских картин, появившихся в большом количестве на нашем экране.

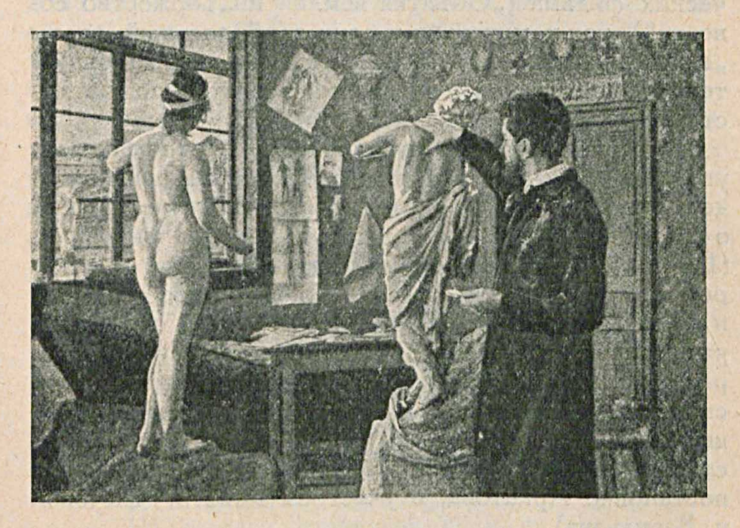
Особо специлизировалось на них варшавское общество „Сила“, выпустившее:

1) Миреле Эфрос, (с участием Каминской 1.200 м.).
2) Убийца из-за нужды (Идиот) (900 м.).
3) Пьетро Краузо (700 м.).
4) Хася - сиротка, (с участием М. Фишзона 1.100 м.).
5) Бог мести (по Шолом Ашу, 1.100 м.).
6) Отверженные, (с участием М. Фишзона 1.000 м.).
7) Сатана (по Я. Гордину, 550 м.) [1]).

Кроме общества „Сила“, почти все фабрики также пытались снимать еврейские картины, но не могли достигнуть такой художественной высоты, как „Сила“, главным образом из за актерского состава. У „Силы“ снимались исключительно актеры еврейской труппы, а остальные фирмы такими силами не располагали. Еврейские фильмы больше

[1]) Из не еврейских картин, общество „Сила“ выпустило еще — „Воевода“ (1.100 м.), „Рабыни разгула“ (по сценарию Пригонова) и комедию с участием Нирова „Ворона в павлиньих перьях“ (510 м.).

всего подходили к требованиям тогдашнего зрителя. Обладая большой дозой мистики и большим смысловым содержанием, они далеко превосходили русские психологические фильмы, и если бы не их специфичность, против которой восставали влиятельные юдофобы, то, безусловно, они имели бы еще большее распространение.



Кадр из фильма „Рахиль" (одно из первых выступлений Рейзен).

Вторым после „Силы", по художественной ценности еврейских картин, было новое Общество „Варяг" [1]). Первым фильмом его на эту тему был „Ча-

[1]) Общество „Варяг" было основано двумя женщинами — Елизарьянц и Штерн — в конце 1911 года и поставило себе целью создание русского национального фильма. Главным директором Общества был Львов, служивший раньше у Гомона. Дебютировало О-во картинами: „Братья-разбойники" (по Пуш-

совщик Лейзер", с участием Салин и Новикова (600 м.), блеснувший тщательностью постановки и выдержанностью стиля. За „Лейзером" были выпущены „Корчмарь Лейба" (380 м.) и „Капризы любви" (Любовь кузнеца 397 м.), но оба фильма были значительно ниже „Часовщика Лейзера". Кроме еврейских, „Варяг" выпустил еще два исторических фильма („Объятия земли" и „Торжество совести"), три комических и один злободневный фильм „Клад князя Скалона" (681 м.)—на сенсационную тему, заполнявшую в то время все бульварные листки.

Из других фирм, выпускавших еврейские фильмы, упомяну о прокатной конторе Д. И. Харитонова, дебютировавшей „За океаном" (по Гордину—850 м.), о Р. Д. Перском, показавшем „Семью Рапоппорт" (1100 м.), чрезвычайно любопытный фильм, о котором я буду говорить дальше—„Белый ужас" (460 м.) и „Трагедию бедной Рохеле" (520 м.), о Гомоне, выпустившем „Борьбу двух поколений" (Мирра Эфрос, 740 м.), и наконец о Пате, давшем целых три еврейских картины: „Предрассудки" (снято в Варшаве, 670 м.), „Бог мести" (по Шолом Ашу, с участием Арко, 795 м.) и „Рахиль" (по сценарию и в постановке Аркатова, с участием Рейзен, Сычевой и Васильева).

Из этого видно, что еврейский фильм пользовался настолько большим успехом, что даже наиболее влиятельные фирмы не пренебрегли этим жанром и „опускались до уровня низменных требований грубой массы", как писалось тогда в „Новом Времени".

кину, 455 м.), „Ураган" (785 м.), „Разборчивая невеста" по басне Крылова, 278 м.), „Цыган Мирко" (258 м.) и „Владимир Красное Солнышко" (430 м.).

Из русских художественных картин мы имели в 1912 году выпуски Гомона „Свекровь“ (470 м.), „Последнее слово подсудимого“ (по стих. Майкова, 570 м.) и „Дочь конокрада“—бытовой фильм, любопытный первыми опытами ночных съемок. К. Паганелли, начавший собственное дело, дал два фильма— „Красная вдова“ (310 м.) и „Тайна купеческого дома“ (425 м.), но успеха на рынке не имел, а вновь оборудованная фабрика кинематографических картин „Родина“ (Д. Сахненко и К°) дебютировала, как и полагалось в то время каждому новому делу, историческим фильмом — „Запорожская сечь“ (850 м.).

Из всех этих фирм, по количеству художественных фильмов, первое место занимают Пате, давшие двенадцать русских картин:

1) Бедность не порок (по Островскому, 345 м.).
2) Страшный покойник (360 м.).
3) Грех попутал (330 м.).
4) На народной ниве, (с участием Васильева, Сычевой и Пясецкого 645 м.).
5) Кубок жизни и смерти, (с участием Гофман, Пясецкого и Максимова 900 м.).
6) Царский гнев (560 м.) [1].
7) Пасынки судьбы (680 м.).
8) На бедного Митюху все шишки валятся (165 м.).
9) Митюхина голова ему покоя не дает (139 м.).
10) Бесприданница (по Островскому, 775 м.) [2].
11) Гроза (по Островскому, 745 м.) [3].
12) Тайна дома № 5 (740 м.).

Последний фильм интересен тем, что является первой попыткой создать салонный детектив с мис-

[1]) Исторический фильм из эпохи Грозного. Иоанна играл Васильев, Басманов—Гарри.

[2]) Одна из лучших картин Пате с участием Пашенной (Лариса), Пясецкого (Паратов) и Васильева (Кнуров).

[3]) Этот фильм значительно уступает „Бесприданнице“ и носит особый отпечаток „французского с нижегородским“. Из актеров упомяну о Пашенной (Катерина), едва не утонувшей во время съемок, Сычевой (Кабаниха) и Пясецком (Борис).

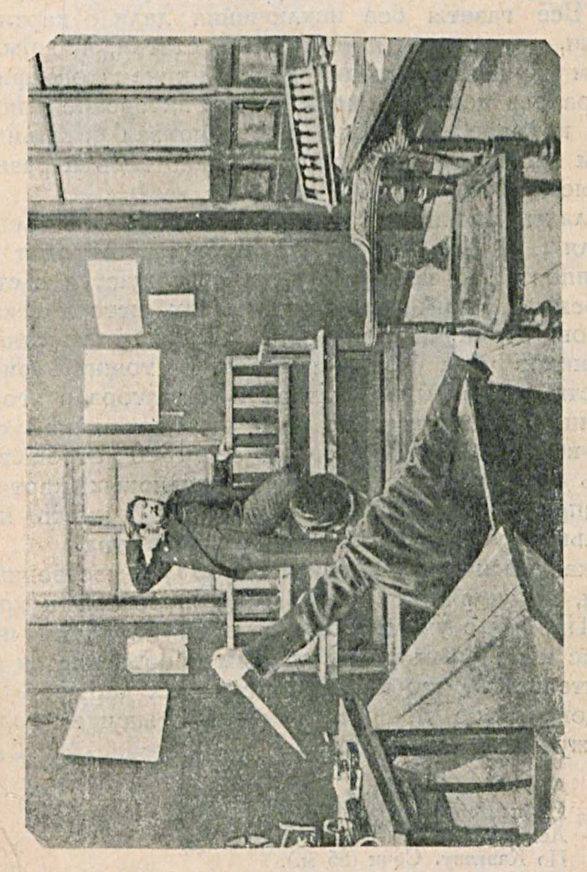
тической подкладкой (вампиры призраки и т. д.). Но даже участие Пашенной и Пясецкого, звезд того времени, не спасло фильм от провала.



Кадр из фильма „На народной ниве". (Первые попытки создания бытового фильма).

Кроме перечисленных картин, Пате, соединившись с Ханжонковым, выпустили осенью 1912 года

большой исторический юбилейный фильм „1812 год". Картина ставилась долго и тщательно. Большинство главных моментов компановалось по картинам Вере-



Кадр из фильма „Страшный покойник" (русский гиньоль).

щагина, типаж подбирался] всюду и денег на картину не жалели. 25 августа, накануне Бородинских

торжеств, фильм выпустили в свет одновременно во всех городах, и в две недели обе фирмы окупили все расходы, так как фильм брался на расхват. Все газеты без исключения дали о картине заметки, рецензии и даже целые статьи, что было первым случаем в истории русской кинематографии. Разбиралось даже, также впервые, актерское исполнение, которое, на фоне общих похвал батальным сценам и пожару Москвы, получало весьма разноречивые оценки.

Являясь прямым продолжением „Обороны Севастополя", „1812 год" в то же время отходит от принципов этой постановки и возвращается к старым режиссерским методам русских исторических фильмов. Принцип копирования картин известных художников был доведен здесь до тошнотворной точности и связывал актера и оператора в угоду картинности кадра. Понятно, что при такой системе композиции фильма, все его 1300 метров сводились только к оживлению популярных картин. Это, впрочем, не помешало „1812 году" иметь колоссальный успех во всех кругах общества.

Заканчивая этим фильмом обзор художественных картин, выпущенных в 1912 году, перехожу к хронике. Наряду с увеличением спроса на драму, пал интерес к видовым фильмам, чем и объясняется то обстоятельство, что короткометражных картин было выпущено вдвое меньше, чем в предыдущем году. Привожу здесь их список:

Пате. Архангельск (80 м.).
Ирбитская ярмарка (105 м.).
Ледокол Ермак (230 м.).
По Кавказу. Сочи (85 м.).
По Кавказу. Гагры (100 м.).
По Кавказу. Красная Поляна (200 м.).
В Крыму. Орианда (135 м.).
Сплав леса в Финляндии (70 м.).

Пате. Вологодские кружевницы (70 м.).
В забытых уголках родины. Кивач (135 м.).
От Суук-Су до Ай-Петри (115 м.).
Новый Афон (95 м.).
Самарканд (125 м.).
Парад по случаю 100-летняго юбилея Лейб-Гвардии Московского и Литовского полков (106 м.).

Гомон. Бакинские железные рудники на Урале (85 м.).
Церемониальный парад войскам Кавказа в присутствии наместника (108 м.).
Мертвая зыбь на Каспийском море (60 м.).
Мариуполь и Азовское море (66 м.).
Урал (81 м.).
Древний Ташкент (103 м.).
Майские торжества в Москве в 1912 году (108 м.).
Бородинские торжества (135 м.).
Ростов на Дону (80 м.).

Варяг. Архангельские лесопильные заводы (180 м.).
Кузьминки (Живописные окрестности Москвы 118 м.).

К. Паганелли. Окрестности Москвы (121 м.).

Дранков. Всероссийский праздник воздухоплавания (150 м.).
Военно-автомобильный пробег (140 м.).
Прием послов иностранных государств (140 м.).
Похороны А. С. Суворина в Петербурге (100 м.).

Эклер. Работы русских саперов в Туркестане (115 м.).
Черное море (125 м.).
По Азиатской России (100 м.).
Уральские казаки (145 м.).
Тифлис (135 м.).

Дон-Отелло[1]. Ленская золотопромышленность.
Байкал и его окрестности.
Промышленность Сибири.
Религиозные торжества монголов и бурят.
Виды Алтая.

---

[1]) Новая, только что открытая в Сибири, прокатная контора А. М. Дон-Отелло.

Продафильм. Ущелье Уч-Кош и Массандра (100 м.).
От Куопио до Каяны (150 м.).
На островах черного клобука (130 м.).
Добыча азбеста на Урале (100 м.).
Пребывание в Петербурге эмира бухарского (100 м.).
По Сайм до Нейшлота (140 м).

Продафильм. Спуск первого русского дредноута (100 м.).
Соколы в гостях у детей (110 м).
Петергоф (150 м.).
Старая Русса (120 м.).
В царстве Те психоры (125 м.).
Летун М. Н. Ефимов у себя и на аэродроме (100 м.).

Продафильм. Русские чемпионы мира (180 м.).
Императорский Никитский ботанический сад в Ялте (190 м).
Народные гулянья в парках Спб. попечительства о народной трезвости (140 м.).

Вот и все русские картины, выпущенные в 1912 г. Перехожу к прокату. Как я указывал выше, наибольшим успехом пользовались у нас картины фирмы Нордиск. Из бесконечного списка боевиков, упомяну о следующих: „Черный канцлер" (Гаррисон), „Дьявольские страсти" (Виго Ларсан и Ванда Троман), „Победа над женщиной" (Гаррисон и Динзен), „Невеста смерти" (Динзен и Бем), „Грехи нашей молодости" (Гаррисон, Вит), „Истерзанное сердце" (Рагна Веттергран) и „Зигфрид". Перечисленные фильмы являются наиболее характерными образцами лучшей в то время фирмы. Успех Гаррисона, Динзен, Бем, Виго Ларсана, Троман и Вит—был колоссален. Их популярность настолько возросла, что фото с их изображением можно было купить не только в кино, но буквально в каждой мелочной лавочке. В этот период они были самыми популярными актерами в России, а Гаррисон и Динзен могли смело соперничать с Собиновым и Смирновым.

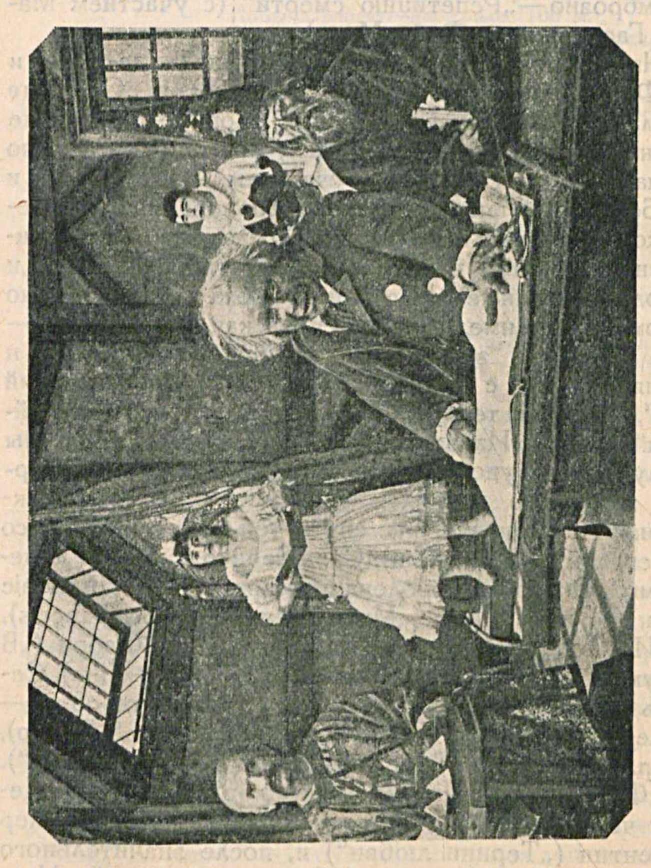
Гомон дал только один интересный фильм—„Трагедия материнства“ (с участием Рене Карль), а Амброзио—„Репетицию смерти“ (с участием Марии Гасперини и Фебо Мари).

Чинес показало: „Любовь апаша“ (де-Лека и П. Франк), „Игру с огнем“ (Саредо) и „Сильные и Слабые“ (Франческа Бертини). Roma—Film, кроме „Нана“ (по роману Золя), выпустило „Долину“ (по спенарию Ф. Гимера), с участием А. Рапизарда и М. Боттино, — фильм, представляющий опыт итальянской национальной бытовой драмы. Это был единственный фильм, в котором отсутствовали фраки и декольтированные красавицы. Может быть именно потому он не имел такого успеха, как картина Itala—Film „Любовь за гробом“ (Дора Бальданелло) и серия картин с Лидией Каранто („Беспощадный рок“, „Душа и тело“, „Ужас греха“, „Накипь житейская“ и др.). Из остальных фильмов этой фирмы заслуживает упоминания „Отец“, в котором впервые на экране появился знаменитый Эрмете Цаккони. Из других знаменитостей снялись Грассо („Негодяй“, Milano Film), Сара Бернар („Дама с камелиями“, Эклер и „Королева Елизавета“, The Histrionic Film K°) и де-Макс („Маска ужаса„, Film Français).

Из новых звезд мы видели Пину Фабри („В безумии мщения“, „Страдание“ Milano—Film) Сесиль Гюйон („Стеклянный гроб“, „Во власти рока“—Эклер), Дюкена („Тайна Парижского моста“, Эклер), Шарля Кент („Тяжелый крест композитора“), Ф. Фредерикс („Под звон бокалов“), Массар („Демон честолюбия“, „Один из многих“—Пате), Клер Валентин („Тернии любви“) и, после значительного перерыва, Наперковскую („Общая любимица“, „Надломленные жизни“—Пате).

Из новых фирм у нас дебютировала „Театралия-Фильм“, показавшая „Мрак жизни“ (М. Гаспе-

рини и А. Роберт). Американцы показали нам „Рабы моря“ участием Д. Уайн и „Преступление и на-



Кадр из фильма „Коппелия“ (первое выступление Е. В. Гельцер).

казание“ (оба фирмы „Биограф“) и „Украденные письма“ (Гепворт) с участием Сильвани.

Пате, кроме перечисленных картин, показало нам еще любопытный фильм „Сиротские миллионы“

(Анжело, Этьеван, Капеллани), злободневный боевик „Титаник“ (980 м.), и два сверхбоевика: „Золо-



Кадр из фильма „Бесприданница“ (образец инсценировки драматического произведения).

той Телец“ по сценарию М. Лекка и Р. Лепренса с участием Гарри Раве, Этьеван, Рок, Кларенс и

Наперковской [1]) и „Отверженные“ по знаменитому роману В. Гюго. Последний фильм заслуживает того, чтобы на нем подробнее остановиться.

Это была действительно выдающаяся картина. Я считаю, что после „Убийства герцога Гиза“, это был первый настоящий высокохудожественный фильм. В нем все было необычайно, начиная с величины (3370 м.) и кончая приемами игры и режиссуры. Чрезвычайно интересный монтаж (сцены суда), оригинальная композиция кадра (сцены восстания и боев на баррикадах), любопытное освещение (подземный Париж) и невиданный до сих пор темп ставят эту картину на исключительную высоту, которой не часто достигают даже современные французские фильмы [2]). Исключителен был и актерский состав [3]), из которого сразу выдвинулись две новых звезды— Анри Краус и Этьеван.

„Отверженные“, оказавшись „боевиком“ в лучшем смысле этого слова, далеко превзошли собой даже работы знаменитого тогда режиссера и сценариста А. Линда [4]). Чрезвычайно популярная в то время Сахарет, показанная в двух фильмах — „Лотерея жизни“ и „В золотой клетке“, не могла состязаться своим успехом с „Отверженными“.

Из остальных фильмов, виденных нами в 1912 г., упомяну еще о двух мультипликационных картинах:

---

[1]) Колоссальный (в 30 сценах), по тому времени, фильм. Вообще Пате не выпускало таких больших (в 3 частях) картин.

[2]) Те жалкие обгрызки истрепанного фильма, которые были показаны в 1922 году, и в сотой доле не напоминали картину, из которой они были выкроены.

[3]) Жан Вальжан — Анри Краус, Козетта — Мариолин, Эпонина — Мистингет, Фошлеван — Кальвин, Жильнорман — Леран, Мариус — Де-Гранон, Жавер—Этьеван, Фантина — Вентура, Епископ Мириель — Бернар, Тенардье — Мило.

[4]) Лучшие его работы—„Четыре чорта“, „Змея и женщина“, „Обузданная цыганка“, „Страдание“, „Белые рабыни“ и др.

„Метаморфоза рисунка“ (103 м.) и „Прекрасная Люканида“ (Война усачей с рогачами, 230 м.), при чем последний фильм был принят в серьез, рекламировался, как „чудо дрессировки“, и вызывал неистовые восторги зрителей.

Из всего вышесказанного видно, что начавшаяся, после „Обороны Севастополя“, тяга к русскому художественному фильму развивалась с каждым месяцем все сильнее и сильнее. 1913 год служит тому прямым доказательством. Характерное исчезновение хроники, небольшое число видовых и научных картин, и огромное множество вновь открывшихся фирм, выпускающих русские художественные фильмы, все это приводит в конце концов к организации Ермольевского дела, являющего собою кульминационную точку развития русского кино в переходный период.

В 1912 году мы видели большое количество иностранных звезд. В 1913 году мы увидели уже звезды, так сказать, „собственного производства“. Режиссер и сценарист, до сих пор скромно прятавшиеся в тени, все чаще и чаще фигурируют на афишах, и появляются даже первые, официально признанные работы лучших фотографов (операторов). Фамилии русских режиссеров — Кривцова, Гончарова, Старевича, Чардынина, Протозанова и Гардина — становятся не менее известными, чем имена их западных собратьев, — Леона Перре, Макса Мака или М. Казарини. Публика начинает ходить не только на картины, но уже и на актеров, и даже иногда на режиссеров. Численность кино-театров возрастает со сказочной быстротой [1]), искусство кинематографии начинает изучаться, появляется большое количество

---

[1]) К тому времени, в России насчитывалось 1.412 кино-театров, из которых 134 было в Петербурге и 67 в Москве.

специальной литературы [1]), читаются лекции и доклады, устраиваются диспуты. Видные литераторы и актеры уже не считают больше позором работать в кино, а в Париже, в противовес германскому, уже умирающему, „Союзу имени Гете“, организуется „Синдикат кинематографических писателей“ [2]).

Из этого видно, что кино стало на твердую почву, и весь вопрос заключался только в том, сумеет ли оно оправдать возлагаемые на него надежды.

Развитие русского производства должно было привести к колоссальной конкуренции, и первыми поняли это заграничные фирмы, для которых 1913 год явился роковым. Первым сошел с рынка Гомон, давший только один фильм — „Огарки“ (975 м.), и перешедший исключительно на видовые и прокат. Держится еще довольно крепко Пате, выпустив значительное количество фильмов, но большинство из них либо были сняты раньше, либо представляют картины других мелких фирм, купленные Пате в собственность и эксплоатируемые под видом собственного производства. Из всех картин любопытны только выступления Рафаила Адельгейма („Кара божия“, 855 м. и „Кручина“, 880 м.), показавшего, по словам журнала „Рампа и жизнь“, что „от сцены до экрана дистанция огромного размера“, да фильм с участием знаменитой японской актрисы Ганако „Любовь японки“ (800 м.). Уцепившись за послед-

[1]) До 1912 года периодических изданий, посвященных исключительно кинематографии, насчитывалось на земном шаре около 70, из которых 7 издавалось в России. В Германии их было более 20, в Италии 15, в Соединенных Штатах 5, во Франции (в Париже) 5, в Южной Америке 2, в Испании 2, в Англии 2, в Японии 1 (ежегодник) и т. д. Всего выходило более 500.000 экземпляров в год.

[2]) Председатель Ги Де-Терамон, члены правления Андре Де-Лорд, Поль Феваль, Монье и др.

ний якорь спасения — съемку балетов (с участием Гельцер, Жукова и Рябцова), Пате выпускает „Коппелию“ (560 м.) и „Вакханалию“ из „Самсон и Далилы“ (150 м.), но и это не помогает, и русское производство Пате прекращается.

Первое место, по художественности фильма, попрежнему остается за Тиманом и Рейнгардтом. Кроме незначительных попыток снять, по примеру Пате, балетные номера с участием Гельцер („Музыкальный момент“ Шуберта и „Ноктюрн“ Шопена), фирма переходит исключительно на художественные картины и выпускает:

1) За честь русского знамени (750 м.) — патриотический фильм из эпохи наполеоновских войн.
2) Как хороши, как свежи были розы (725 м.).
3) О чем рыдала скрипка (1.125 м.).
4) Разбитая ваза (700 м.).
5) Один насладился, другой расплатился (400 м.).
6) Как рыдала душа ребенка (с участием семилетней босоножки Тины Вален, 250 м.).
7) Сын палача (720 м.).
8) Сны мимолетные, сны беззаботные снятся лишь раз.
9) Пригвожденный (625 м.), [1]).

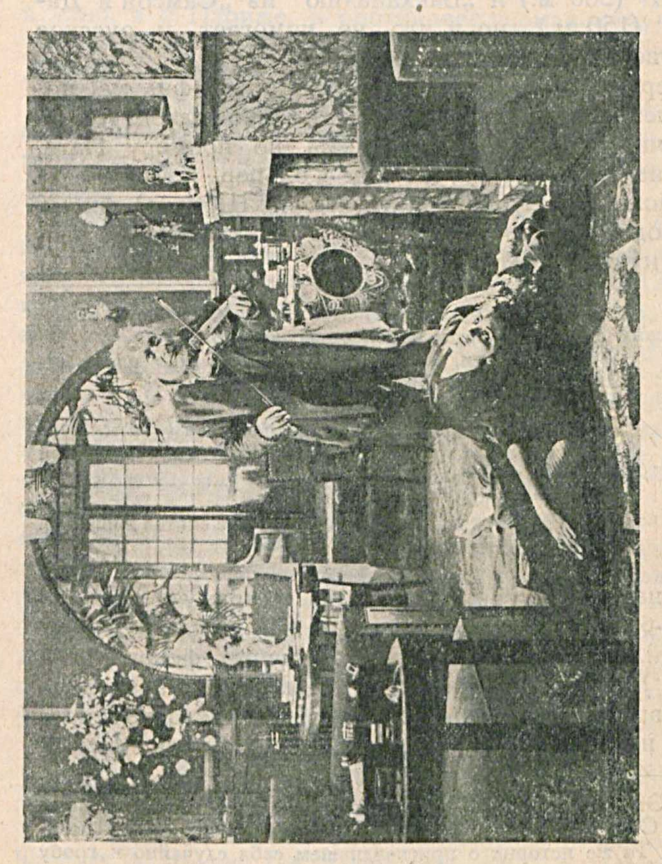
и наконец, грандиозный по метражу (5000 м.) сверх-боевик „Ключи счастья“, по сценарию Вербицкой. Этот фильм имел совершенно феерический успех [2]). Билеты на сеансы продавались за несколько дней вперед, и не только сидеть, но и стоять в проходах не было никакой возможности. Ни один фильм,

---

[1]) Этот фильм является прямым последствием сценарного голода. Старая тема „Рокового пари“, в картине полностью использована. Та же история о пригвоздившем себя случайно к гробу и сошедшем с ума от ужаса человеке повторена здесь почти буквально.

[2]) Так, например, петербургский кино „Гигант“ (на 900 мест), при повышенных ценах (от 30 до 70 копеек), за две недели сделал сбор на общую сумму 28.542 руб. 30 коп.

ни до ни после „Ключей счастья“, не имел такого коммерческого успеха. Колоссальные расходы, свя-



Кадр из фильма „О чем рыдала скрипка“ (Образец псстановок „Русской Золотой Серии“).

занные с постановкой этой картины (часть сцен снималась во время специально организованной поездки), были полностью окуплены, и сверх того

Тиман и Рейнгардт получили возможность заново отремонтировать свою фабрику.



Кадр из фильма „Разбитая Ваза". (Типичный образец салонного фильма 1912—13 г.г. с участием В. В. Максимова).

Понятно, что с таким успехом не могла состязаться ни одна фирма. Ханжонков, достигший значительной художественной высоты в своих фильмах

и считавшийся одним из лучших русских фабрикантов, не мог найти собственного жанра, и метался от исторических постановок типа „Обороны Севастополя“, к психологической камерной драме, но ни там ни здесь не достиг той цельности, которой добились Тиман и Рейнгардт в своей „Золотой Серии“. Фильмы Ханжонкова носят невероятно сумбурный характер, не смотря на свою в достаточной степени выдержанную художественность. Стоит просмотреть список картин, выпущенных Ханжонковым в 1913 году, чтобы увидеть, что в нем есть и еврейские, и исторические, и бытовые, и комедийные фильмы, не считая инсценировок.

Единственным козырем Ханжонкова был И. И. Мозжухин, который понемногу завоевывал себе популярность, не уступавшую популярности крупнейших западных звезд. Всего Ханжонковым были выпущены следующие картины:

1) Бэла (по Лермонтову, 830 м.).
2) Братья (876 м.).
3) Горе Сарры (800 м.).
4) За дверями гостиной (850 м.).
5) На Кавказском курорте (358 м.).
6) Фальшивый купон (по Льву Толстому, 1.182 м.).
7) Дядюшкина квартира (875 м.).
8) Сумерки женской души (1.195 м.).
9) Жизнь, как она есть (745 м.).
10) Княгиня Бутырская (по А. Пазухину, 1.015 м.).
11) Страшная месть (по Гоголю, 1.500 м. [1]).
12) Стрекоза и муравей (158 м. [2]).
13) Домик в Коломне (по Пушкину, 610 м.).
14) Хаз Булат (632 м.).
15) Ночь перед Рождеством (по Гоголю, 1.155 м.).

---

[1]) Одна из наиболее интересных Мозжухинских ролей (колдун).

[2]) Первый русский мультипликационный фильм.

Кроме перечисленных картин, Ханжонков выпустил еще три сверх-боевика, о которых я хочу сказать несколько подробнее.

Дело в том, что Дранков, в последнее время не занимавшийся собственным производством, объединился с владельцем старейшей костюмерной фирмы А. Г. Талдыкиным и основал новое дело. С Талдыкинским капиталом в руках, Дранков почувствовал себя на твердой почве, и старая ненависть к конкуренту, некогда его побившему, вспыхнула с новой силой. Все, что предпринимал Дранков, чтобы опередить и „переплюнуть", (по его собственному выражению) Ханжонкова, должно стать достоянием сборника исторических анекдотов, я же хочу здесь коснуться лишь трех наиболее характерных случаев.

В феврале 1913 года, как известно, торжественно праздновалось трехсотлетие дома Романовых. Кинематографический мир, понятно, не мог не отметить этого события, и вот Ханжонков, под покровительством ряда ученых обществ и высочайших особ, приступает к съемкам грандиозной картины „Воцарение дома Романовых" (1000 м.). Тогда Дранков добивается покровительства самого Николая II, анонсирует целую „Историю царствования дома Романовых" в 3000 метров, и пускает слух, что им будто бы приобретены снимки с коронации Николая II[1]) в 1896 году. Обе фирмы яростно конкурируют, но грандиозные батальные сцены на Ходын-

[1]) Вопреки твердо держащемуся мнению, этих замечательных исторических снимков не было сделано, по той простой причине, что в России тогда еще и не слыхали не только о съемках, но и самом кинематографе, что же касается старейших заграничных фильм, то первые операторы, отправляемые заграницу для особо интересных съемок каких-либо событий, согласно и официальным и частным сведениям, впервые появились в 1902 году.

ском поле власти разрешают снимать только кому-нибудь одному, и конкурентам волей неволей приходится объединиться и произвести съемку совместно. Оба фильма появляются в свет одновременно, но с художественной стороны выше стоит картина Ханжонкова, в которой и эпоха и хронология соблюдены гораздо точнее, чем у Дранкова.

Будучи побитым с первой же картины, Дранков организует экспедицию на Кавказ, для съемок „Покорения Кавказа", пригласив режиссером помощника Макса Рейнгардта — Черни. Немедленно и Ханжонков организует такую же экспедицию, для фильма под тем же названием [1]), и приглашает на роль Шамиля знаменитого Шахатуни. Обе фирмы, после долгих споров, устраиваются по соседству и производят съемки. В результате на рынке появляются две абсолютно одинаковые картины, и, следует заметить, что на этот раз Дранкову удалось создать действительно заслуживающий внимания фильм. Третий и последний случай произошел при аналогичных обстоятельствах с „Обрывом", по роману Гончарова, с той лишь разницей, что Дранков производил съемки в Саблино с актерами Александринского театра, а Ханжонков организовал экспедицию в Киндиковку с труппой, сформированной из артистов различных московских театров. Соревнование получилось крайне любопытное, и безусловно следует заметить, что москвичи победили. Ведринская (Вера) вышла на экране чрезвычайно старообразной, а Вивьену (Райский), конечно, нечего было и думать тягаться с Мозжухиным. Оба фильма появились так же, как и „Покорение Кавказа", одновременно [2]),

---

[1]) „Покорение Кавказа" (2.100 м.).

[2]) „Обрыв" Дранкова и Талдыкина — (1.500 м.), „Обрыв" Ханжонкова — (2.300 м.).

Дранков был окончательно и бесповоротно разбит. После этого он уже не пробует соперничать с Ханжонковым, и, сдерживаемый своим компаньоном, занимается выпуском незначительных комедий, с уча-



Кадр из фильма Дранкова к Романовским торжествам.
С. М. Тарасов. М. Чехов. Н. О. Васильев. П. А. Бакшеев.
Е. П. Иванов.

стием популярного борца В. Авдеева (Дядя Пуд), и мало художественных драм на сенсационные темы. Им выпущены:

1) Дачный роман (350 м.).
2) Дядя Пуд на свидании (216 м.).
3) Трагедия с брюками (230 м.).

4) Дядя Пуд—враг кормилиц (600 м.).
5) Анетта хорошо поужинала (350 м.).
6) Великосветские бандиты (380 м.).
7) Поруганная честь Акбулата (500 м.).
8) Маленькие бандиты (с участием труппы лилипутов, 350 м.).
9) Отец и сын (600 м.).
10) Во власти темной силы (1300 м.).
11) Тайна портрета профессора Инсарова (с участием Рафаила Адельгейма, 820 м.).
12) Женщина, которая улыбалась (Красавица Ванда 1200 м.).
13) Горный орленок (580 м.).
14) Преступление и наказание (с участием Орленева 1300 м).
15) Горе-злосчастье (с участием Орленева).
16) Страшная месть горбуна К. (1380 м.).

Последний фильм был единственным, имевшим более или менее значительный успех в виду своего необычайно бульварного сюжета.

Из остальных фирм упомяну о „Варяге", давшем всего одну картину—„На каменных плитах" (750 м.); Перском, показавшем „Бедные овечки", „Степной богатырь", „Прислуга в наши дни", „Эстерка Блехман" и „Предводитель золотой роты", — и о „Минтусе", твердо продолжавшем серию своих еврейских картин, и выпустившем „Талмудиста" (1400 м.)., „Тайную силу" (1200 м.), „Трагедию еврейской курсистки" (1200 м.) и один русский фильм—„Дарья Осокина". Исключительно еврейский жанр пропагандирует и вновь учрежденное в Варшаве С. Д. Гинзбургом общество „Космофильм", снимавшее только крупные картины, из которых в 1913 году мы видели:

1) Убой (1300 м.).
2) Любовь и смерть (1000 м.).
3) Дочь кантора (1200 м.).
4) Проклятие судьбы (900 м.).
5) Кара божья (900 м.).
6) Двумужница (1200 м.).
7) Герцене Меюхес (Клятва роковая, 1500 м.).
8) Час возмездия пробил (850 м.).

Картины Космофильма отличались большой выдержанностью и тщательностью постановки, и, пожалуй, единственным минусом их было то, что все они, без исключения, являлись инсценировками популярных еврейских пьес, исполненных в ярко выраженном театральном стиле.

В том же стиле прокатная контора Харитонова выпустила „Балканскую царицу" (по драме черногорского князя Николая, 750 м.), а „Художество" — „Драму на охоте" (по Чехову).

Из работ новых фирм, следует отметить первую картину Либкена—„Дочь купца Башкирова" (1610 м.), имевшую значительный успех, и дебютные фильмы К. Гансена и К⁰ („Предательский след"), общества Волга („Под игом злой силы"), Мирограф („Одесские катакомбы", 1400 м. [1]) и Торгового Дома Винклер и Топорков, показавших „Музу" (610 м.), „Раннюю осень" (850 м.), „Тайну барского дома" (900 м.) и „Завет матери" (1550 м.).

Все перечисленные фирмы, выступавшие на рынок впервые, понятно не могли конкурировать с „китами" русского производства, и их картины носят отпечаток робких, несмелых попыток найти свой собственный стиль.

Кроме этих мелких и небогатых дел, в Петербурге было еще основано три крупных новых фирмы. Я говорю о Вита, Танагра и Русском Кинематографическом Товариществе.

Вита была основана кавалергардом В. Ф. Гельгардт в его квартире на Садовой улице в примитивном ателье, и занималась сначала исключительно короткометражными фильмами, снятыми на натуре, при участии артистов Суворинского театра и попу-

---

[1]) Первый крупный опыт создания русской Пинкертоновщины, приведшей нас, в конце концов, к „Соньке-Золотой Ручке".

лярного клоуна Жакомино. За этот период Вита выпустила:

1) Красное яичко (150 м.).
2) Живой портрет невесты (195 м.).
3) Коко не хочет быть благотворителем (140 м.).
4) Жакомино враг шляпных булавок (180 м, с уч. Куприна в роли шоффера).
5) Самоубийцы (175 м.).
6) Жакомино жестоко наказан (130 м.).
7) Ночь в гареме (175 м.) (балет с уч. М. Петипа).
8) Борец под черной маской (1700 м.).

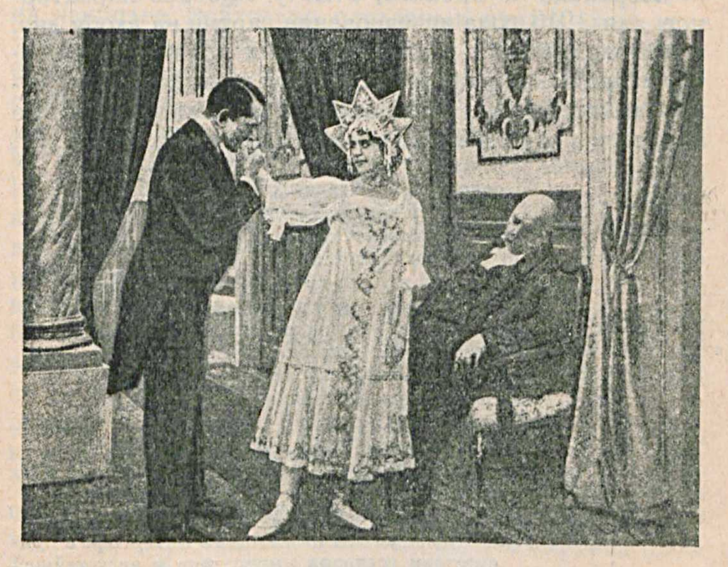
Последний фильм был первой пробой большой авантюрной картины из цирковой жизни и имел довольно крупный успех, благодаря своим трюкам (прыганье с Охтенского моста в Неву и т. п.).

Русское Кинематографическое Товарищество, основанное Л. И. Пироговой и В. В. Функе, было гораздо более крупным делом, чем Вита. Первыми фильмами его были „Княжна Дуду", по сценарию А. Каменского (1100 м.), имевшая очень посредственный успех, и выплывшая вновь на рынок только через несколько лет, и комедия „Единственный сын", по сценарию А. Свирского (230 м.), тоже провалившаяся. Это, впрочем, не являлось большим ударом для фирмы, так как весь расчет строился на подготовлявшейся к выпуску грандиозной картине „Яма" (по Куприну), но все планы были нарушены цензурой, запретившей картину, которая появилась на экране только после революции.

Но самым крупным и интересным из всех вновь организованных дел, безусловно было общество Танагра, учрежденное Быстрицким. Поставив себе целью создание русского художественного фильма с крупнейшими актерскими именами, Быстрицкий законтрактовал Варламова и балерину Смирнову, и, не имея собственного ателье, увез их в Берлин, где

производил съемки в ателье Биоскоп. Там им были сняты 4 картины:

1) Где Матильда? (по сценарию А. Каменского, 800 м)
2) Ночь соломенного вдовца (290 м.).
3) Роман русской балерины (по сценарию Брешко-Брешковского, 1200 м.).
4) Коронные роли К. А. Варламова (180 м.).



Кадр из фильма „Роман русской балерины“.
Е. А. Смирнова. К. А. Варламов.

После этого Быстрицкий подписывает контракты с Ю. М. Юрьевым, В. Н. Давыдовым и О. Н. Миткевич, и выпускает еще два фильма — „Глаза баядерки“ (1300 м.) и „Душегубец“ (1200 м.). Расчет оказывается правильным, и публика требует все новых и новых картин с известными ей актерами. Вообще, следует заметить, что Танагра сразу заняла очень

крупное место в рядах русского производства, и ее картины пользовались значительным успехом.

Из остальных художественных фильмов, упомяну еще о „Лесной сказке“ (540 м.), одной из первых и удачнейших постановок Бауэра, который с этого фильма начал быстро делать карьеру кино-режиссера.

Переходя к хронике, отмечу еще раз характерное для 1913 года исчезновение картин на злобу дня. Все мало-мальски важные события попадали исключительно в кино-журналы, почему в списках короткометражных картин мы встречаем только видовые и т. наз. „научные“ фильмы. Привожу их списки:

Пате.	Переход через Кавказский хребет (97 м.).
	Лепрозорий для прокаженных в Туркестане (82 м.).
	Первая русская Олимпиада в Киеве (205 м.).
	По берегам Байкала (115 м.).
	Торжества в Лейб-гренадерском Эриванском его величества полку в Тифлисе (101 м.).
Гомон.	Изготовление чугуна на Урале (100 м.)
	Нижегородская ярмарка (102 м.).
	Фабрика пасхальных яиц (96 м.).
	Архитектурные сокровища Азии (114 м.).
	Как веруют Сарты и Текинцы (114 м.).
	Торговый быт обитателей Туркестана (76 м.).
	Уголки девственного леса (Алтай) (110 м.).
	Чеховский уголок в России (82 м.).
	Краски осени (Крым) (56 м.).
	Джигитовка казаков-кубанцев в Петергофе в присутствии государя императора и августейшей семьи (117 м.).
Эклер	Прогулка по Волге (85 м.).
	Мелкие ремесла Кавказа (140 м.).
	Саровская пустынь (120 м.).
Штерн.	Город Кострома (150 м.).
Тиман и Ренгардт.	Orianda (110 м.).
	Зимние пейзажи Финляндии (96 м.).
	Алупка (110 м.).
	Суук-Су (94 м.).
Ханжонков.	Прогулка по Нижегородским озерам (81 м.).
	Кронштадт (100 м.).
	От Батума до Поти (78 м.).

Ханжонков. Военно-Осетинская дорога (176 м.).
Горная река Чорох (118 м.).
Пьянство и его последствия (320 м.) [1]).

Вот и все русские фильмы, выпущенные в 1913 году. Перехожу к прокату. В первую очередь следует упомянуть о грандиозном боевике „Quo vadis“ (2400 м.), выпущенном фирмой Чинес. Будучи одной из наиболее тщательно сделанных итальянских картин, „Quo vadis“ замечательно тем, что здесь впервые были показаны массовые звериные сцены. Актерский состав из лучших „звезд“ [2]) и постановка наиболее талантливого итальянского режиссера М. Казарини обещали фильму значительный успех. И, действительно, сборы оправдали самые смелые надежды. На сеансы билеты заказывались заранее, и я помню, как в самом популярном в то время петербургском кино-театре „Солейль“ каждый вечер происходила неимоверная давка. Здесь не лишнее будет упомянуть о грандиозном „срыве“ картины в Лодзи. Ханжонков приобрел фильм в монопольное право у Чинес, как вдруг неожиданно, перед выпуском его в свет, „Quo vadis“ появился в Лодзи, куда был продан ловким перекупщиком за 4.000 руб. Ханжонков немедленно арестовал фильм, и завязался один из крупнейших процессов, окончившийся не в его пользу, так как выяснилось, что картина была продана той же фирмой Чинес еще одному лицу, при том за сумму вчетверо меньшую, чем та, которую заплатил Ханжонков.

Вторым боевиком был „Соперник неба“, к сожалению, сильно сокращенный цензурой [3]), с участием

---

[1]) Один из лучших русских научных фильмов, сделанный под наблюдением профессоров Андреева и Коровина.

[2]) Петроний—Серено, Виниций—Амлето Новелли, Поппея—Ольга Брандини, Нерон—Карл Каттанео.

[3]) В неизрезанном виде, фильм появился у нас только в 1918 году. под назв. „Сатана против. бога“.

Марио Бонар (Сатана), сразу ставшим крупнейшей „звездой“, не уступавшей в популярности Гаррисону.

Кроме этих двух картин, наибольшим успехом пользуется „Фантомас“ — авантюрный серийный фильм по роману П. Сувестра и М. Аллен, с участием Рене Наварра и Рене Карль. Будучи прямым наследником „Зигомара“, „Фантомас“ далеко уступал ему в занимательности интриги, хотя Наварр, подобно Мерио Бонару, выдвинулся в ряды новых королей экрана. Из других фильмов упомяну о „Рихарде Вагнере“ (2000 м.), „Последних днях Помпеи“ (постановка Казарини), „30 лет или жизнь игрока“ (Пате), „Графе Монте-Кристо“ (по А. Дюма), „Расплате“ (по роману Г. Эверса) и о крайне неудачном выступлении Гаррисона в „Портрете Дориана Грея“.

Из новых звезд мы увидели Марию Якобини в грандиозном (2500 м.) фильме „Жанна Д'Арк“ (Савойя-фильм), Линд в „Змеином яде“ (Местер), „достойнейшего артиста Германии Бассермана“ [1]) в „Тайных силах“ (по роману П. Линдау) и семилетнюю артистку Сюзанну Прива, ставшую любимицей публики после первой же своей картины „В омуте Парижа“ (Гомон). Общее направление в сторону углубления смыслового содержания фильма, начатое Нордиском, сильно отозвалось на других западных фирмах, старавшихся подражать Нордиску. Из наиболее характерных образцов, попавших на наш экран, назову „Позор“ по роману. Ж. Мори, с участием М. Саяр (Пате), „За что?“ (Чинес); „Углекопы“ (Пате) [2]) и грандиозный боевик по сценарию Гаупт-

[1]) Почему то в некоторых анонсах он назывался „германской Дузе“.

[2]) Эта первая настоящая социальная картина, блестяще сделанная и тщательно поставленная, была безжалостно изрезана нашей цензурой с 3.000 метров до 800, и если бы не участие Крауса, фильм был бы лишен всякой ценности.

мана „Атлантик“. Этот фильм, кроме выдающегося актерского состава (Олаф Фейнс, Ида Орлова, Ева Томсон), впервые показал нам прекрасно сделанные морские и массовые сцены, и хотя иногда излишняя литературность мешала развитию действия, все же „Атлантик“ являлся безусловно лучшим германским фильмом.

Из других картин назову еще злободневный фильм фирмы Пасквале „Государственная измена“, поставленный на всех волновавшую тогда тему о шпионаже полковника Редлея, и „Пир во время грозы“ [1]) (Эклер).

Последний фильм оставил у меня очень сильное впечатление. Сценарий и постановка Андре Де-Лорда, большого мастера гиньоля, захватывала зрителя настолько, что я помню, как в конце первой части в публике начинался переполох, прерываемый истериками, и действительно, большей квинт-эссенции ужаса трудно было добиться. Этот фильм, построенный на психологии, переходящей на патологию, является в то же время ярким примером того, до чего доходили фирмы в своих стремлениях создать психологическую драму.

Работы Урбана Гада не прошли даром. Их оценили и потребовали такого же жанра. Исторические и библейские картины, появлялись уже как редкое исключение, и лихорадочное желание найти собственный стиль охватило все фирмы.

Главным препятствием были конечно сценарии, в большинстве случаев, чрезвычайно пошлые. Погоня за сенсацией, на которую был такой мастер Дранков, и постоянная борьба с конкурентами мешали сосредоточить силы на выработке новых приемов постановки и актерской игры.

---

[1]) Другие названия этого фильма—„В когтях сумасшедших“ и „Система доктора Гудрона“.

1914 год застал производство в тупике. Все фирмы занимались производством психологических драм между прочим, и никто специально не посвящал себя этому делу. Ясно ощущалась потребность организации новой фирмы, обладающей большим капиталом и крупными актерскими и режиссерскими силами, которая могла бы всецело отдаться работе над созданием русского психологического фильма. Именно такой фирмой оказался Ермольев. Начало его дела — это новая эпоха русского кино, — эпоха, давшая нам первоклассных режиссеров и блестящих актеров — эпоха Веры Холодной, первой и единственной русской кино-актрисы, пришедшей в кино не из театра и достигшей на экране небывалой популярности.

Русское кино вступало в новый период своего развития. Пути были намечены; оставалось только приняться за их осуществление.

IV

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И АКТЕРСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ КИНО ДО 1914 ГОДА

В первые годы своего существования, кино уделяло много места так называемым научным фильмам. Хроники и видовые появились значительно позже, и картины общеобразовательного характера пользовались большим и, я бы сказал, вполне заслуженным, успехом. Действительно, как это ни странно, в начале научный фильм был поставлен на значительно большую высоту, чем теперь. Все научные картины, которые мы видели в последнее время, страдают одним колоссальным недостатком: тема, которая в них трактуется, подается настолько сухо, что может заинтересовать лишь специалистов, для широкой же массы зрителей фильм остается скучным и ненужным приложением к программе. Не так было раньше. Я помню, с каким захватывающим интересом смотрелись научные картины, и, справедливость требует отметить, что темы этих картин были чрезвычайно интересно и умело поданы. Некоторые фильмы, как например „История моды", „История причесок" или „Женщина, и разница в ее общественном положении у различных народов", до сих пор живо остались у меня в памяти.

Особенно сильно привились научные картины в России. Даже враги кино признавали их необхо-

димость, и было организовано специальное общество „Разумный кинематограф“, поставившее себе целью распространение и популяризацию научного фильма. Наиболее интересной фигурой в этом деле был А. Д. Мин (1866—1922), имевший крупные заслуги в истории развития научной кинематографии в России. В 1895 году он начинает работу с волшебными фонарями и открывает на Жуковской улице собственное дело по распространению и продаже аппаратуры и диапозитивов. С появлением кинематографии Мин переходит от волшебных фонарей к кино, и открывает большую контору на Бассейной улице (1900). Он берет представительство от „Эклипс“ и широко распространяет научные фильмы, выпускаемые этой фирмой. Его целью становится создание русского научного фильма, и в 1909 году Мин открывает свое ателье в Териоках и лабораторию на Лахтинской улице. Снаряжаются специальные экспедиции, главным образом в Финляндию, где снимается ряд негативов (операторы Эмбо и Рылло) видового и промышленного характера. Контора Мина переименовывается в „Минотавр“ и делаются попытки выпустить даже ряд художественных фильмов, но, как я указывал выше, эта затея не удалась, и „Минотавр“ закрылся, преобразовавшись в „Прокатное бюро научных лент для учебных заведений“.

Это было единственное учреждение, занимавшееся прокатом научных фильмов. Всего было выпущено до 140.000 метров и налажен импорт в Англию и Финляндию (представитель Мели Кукки).

Кроме широкой организации проката научных фильмов, А. Д. Мин имеет еще одну крупную заслугу в истории русской кинематографии. Им первым был построен в России и из русских материалов первый русский проектор типа Пате. Но так

как русские аппараты не вызывали доверия у покупателей, то Мин придумал довольно оригинальный прием. Он поместил на аппаратах изображение лебедя с тремя латинскими буквами S. P. M. (Санкт-Петербург. Мин.) и с подписью „Liege". Уловка подействовала и „бельгийские" аппараты разошлись



А. Д. Мин.



Художник, сценарист и режиссер Ч. Г. Сабинский.

в количестве более 200 штук в самое короткое время [1]).

Мин был единственным популяризатором научного фильма, и все лучшие картины шли через его контору. Но, к сожалению, научный фильм не долго

[1]) Позднее Мином был построен еще один проектор уменьшенного типа (специально для школ) — „Богатырь", получивший широкое распространение в средних учебных заведениях.

держался на должной высоте и вскоре падкая до новинок публика увлеклась злободневной хроникой, выпускаемой в невероятном количестве всеми фирмами.

Хроника имела своих друзей и поклонников, которые ставили ее выше всего остального и находили, что только в ней заключается вся ценность изобретения кино. До тех пор, пока фильм ограничивался „высочайшими парадами", все обстояло благополучно и восхищенные верноподанные лили слезы умиления [1]). Но, стоило только хронике перейти на темы более жизненные, как она показалась революционной и подверглась жестокому преследованию. Я уже упоминал о запретах, постигших фильмы о Государственной Думе, и хочу упомянуть еще о „Голоде в деревне".

Этот фильм (к слову сказать — снятый не с натуры, а ловко инсценированный на злобу дня предприимчивым Дранковым) после поголовного возмущения верноподданнической прессы [2]) был конфискован и торжественно сожжен в жандармском управлении.

Из этого видно, что хроника, отклонившаяся от „высочайших" тем, становилась чересчур злободневной для правительства и превращалась чуть ли не в революционный агит. Власти потребовали сокращения хроники и изменения ее характера, и именно этим объясняется то невероятное количество кино-

---

[1]) Любопытны следующие строки, напечатанные в „России" П. Нилусом: „На днях я видел „Приезд государя императора в Одессу". Государь обходит войска, за ним свита, оркестр играет Преображенский марш — эта сцена была так торжественна, что у моей соседки (кстати сказать, еврейки) катились в два ручья слезы".

[2]) Привожу одну из выдержек: „Пришлось недавно видеть в кинематографе возмутительную картину — „Голод в деревне" („Новое Время").

журналов, которое появилось на наших экранах. Все события, сколько нибудь нежелательные, были категорически запрещены к демонстрации, и содержание журнала было обычно крайне пусто [1]).

Но, несмотря на запрещение, власти были серьезно озабочены появлением картин на нежелательные темы и слухами о применении кино революционерами. Революция 1905 года была якобы использована за границей [2]) и был отдан строжайший при-

---

[1]) Как пример, привожу здесь точную копию одного из номеров „Хроники Гомон":

„ХРОНИКА ГОМОН"

Кинематографический журнал, демонстрируемый два раза в неделю во всех лучших электро-театрах

Париж.	Весенний приз в Пале-де-Багатель.
Париж.	Испытание парашюта для безопасности авиаторов.
Версаль.	(ФРАНЦИЯ). Дирижабль „Списс", сделанный Обществом „Зодиак", делает свой первый полет.
Дрезден.	(ГЕРМАНИЯ). Гонки на воздушных шарах.
Берлин.	Погребение русского авиатора Абрамовича.
Париж.	Вдоль Парижа по Сене.
Россия.	Разлив Днепра.
Глазго.	(АНГЛИЯ). Спуск самого большого парохода „Аквитания", совершающего переход из Европу в Америку. Длина 278 метров. Вместимость 47.000 тонн.
Гент.	Бельгийский государь и государыня освящают интернациональную выставку.
Англия.	Английский государь и государыня проезжают Валлийское княжество. Их приветствует народ.
Париж.	В салоне юмористов установлено несколько оригинальных автоматов.
Париж.	Моды. М-ль де-Вимер из театра „Атеней" в ателье Марг. Лакруа.

[2]) „Один из бывших сотрудников „Сына Отечества", ныне проживающий в Париже, организовал кинематографическую труппу специально из русских эмигрантов. В труппе участвует Григорий Носарь-Хрусталев, игравший столь видную роль в событиях 1905 г. Сейчас репетируется пьеса, сюжетом для которой послужили некоторые события 1905 года. В труппе участвуют многие видные деятели революции, попавшие в эмиграцию" („Рампа и Жизнь", 1913 г., № 24).

каз о самом тщательном просмотре всех картин, присылаемых в прокатные конторы.

Все эти меры привели к тому, что хроника стала постепенно пропадать, и под конец стала уже редким явлением на русском экране.

Художественному фильму открывался широкий простор. Единственным его ярым и непримиримым врагом был театр. Это, впрочем, становится вполне понятным, если вспомнить, что в своей начальной стадии искусство кино пришло из театра.

Сам театр, понявший могущество действенной, динамичной паузы, уже стал приближаться к кино. Первым опытом в этом направлении была драма А. С. Вознесенского „Слезы", без единого слова текста [1]). Гастроли с этой пьесой в Харькове, Киеве и других городах имели большой успех, но те приемы игры, которые были приемлемы на сцене, не годились для экрана. К сожалению, первые актеры и режиссеры кино не сумели понять этого, и с первых же шагов производство пошло по неправильному пути.

Когда кино перешло от коротеньких, ничего не значащих сценок-фотографий, к созданию первых драм и комедий,—все роли исполнялись статистами второстепенных театров, так как единственное требование, предъявлявшееся к ним, было условие иметь красивое лицо и статную фигуру.

Принцип игры перед аппаратом понимался, как мимодрама, требующая точного объяснения всех переживаний изображаемого лица наиболее выразительной жестикуляцией и гримасами. Поэтому об актерском исполнении говорить серьезно не прихо-

[1]) Ставил пьесу К. А. Марджанов. Играли В. Л. Юренева, Баров, Померанцев. Музыка И. Саца. Декорации художника Моск Худож. Театра В. А. Смирнова.

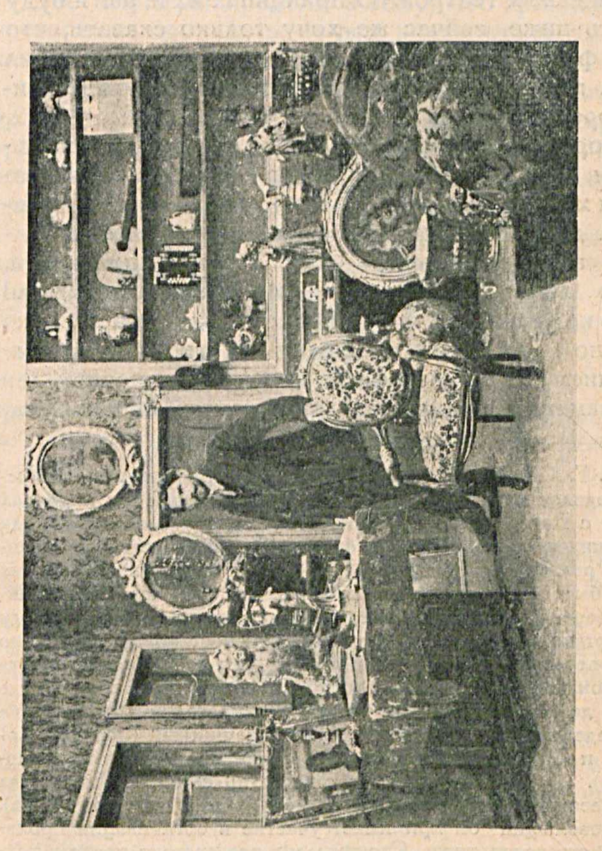
дится вплоть до организации Film d'Art. Здесь мы впервые увидели на экране настоящих актеров первоклассных театров. О принципах их игры я буду говорить ниже, сейчас же хочу только сказать, что самый факт привлечения крупных актерских сил не имел никакого влияния на поднятие художественной стороны фильма.

Декорации попрежнему писались по театральному, и, когда у нас в России, впервые был произведен художником Ч. Г. Сабинским [1]) опыт устраивать на дверях и окнах снимаемого павильона толщинки, а не выписывать их на одной плоскости, как это делалось раньше, — это новшество было чуть ли не революцией в кинопроизводстве не только у нас, но и за границей. Вслед за этим усовершенствованием, тем же Сабинским был произведен опыт замены рисованного реквизита, сперва теа-

---

[1]) Ч. Г. Сабинский, один из старейших русских кино-режиссеров, родился в 1885 году. 14 октября 1908 года он подписал контракт с Пате на изготовление и установку декораций для намечавшихся съемок. Вскоре он становится ассистентом французских режиссеров Метра и Ганзена по постановке массовых и чисто бытовых сцен в русских картинах, а также пишет либретто (сценарии) для очередных постановок. В 1912 году он получает первую самостоятельную постановку совместно с А. Гурьевым — „Страшный покойник", а с ликвидацией русского производства Пате, переходит к Тиману и Рейнгардту, где работает до 1914 года, когда уходит и самостоятельно ставит на свои средства два фильма — „Улыбка женщины" (продана Ермольеву и Пате) и „Страсть безрассудная" (продана бр. Посельским). С 1914 по 1917 год Сабинский служит у Ермольева (с семимесячным перерывом, когда он работает у Харитонова). После революции он принимает участие в организации производственного коллектива „Слонфильм", где состоит членом правления до 1918 года, т. е. до ликвидации дела. Всего за свою режиссерскую деятельность Сабинским поставлено до 150 картин и „открыто" бесчисленное количество звезд, среди которых упомяну о Лисенко, Таланове, Орловой, Римском, Бакшееве, Рындиной, Карабановой, Кванине, Панове, Стрижевском и др.

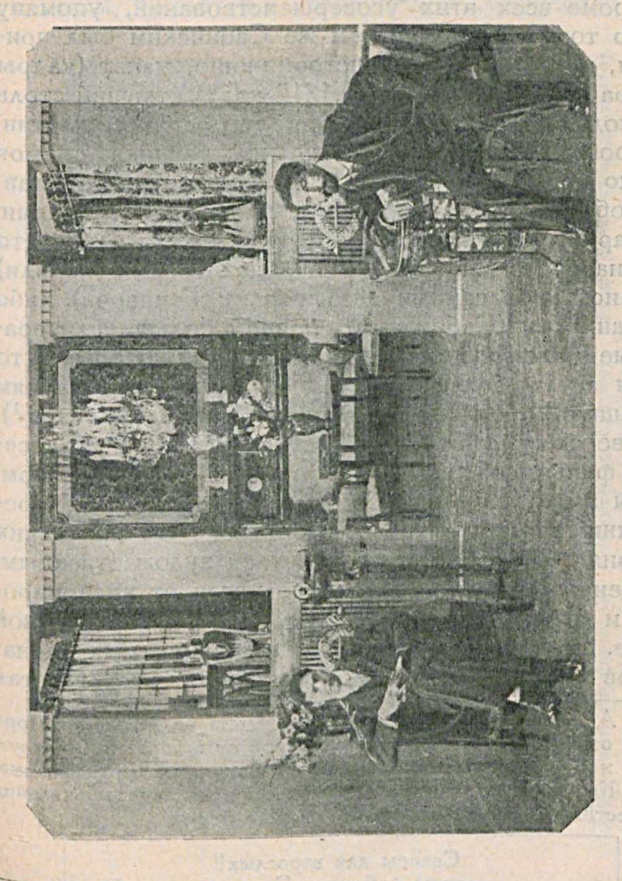
тральным, а затем настоящим реалистическим, а в дальнейшем применена лепка, и наконец устрой-



Первое применение лепки, толщинок и не рисованной бутафории (фильм „Скрипка“).

ство щитов (принцип Фундуса), паркета, полировки и обклеиванья павильона настоящими обоями (фильм „Купленный муж“). Создание реалистического па-

вильона [1]), отрицавшего все прежде применявшиеся способы выписывания деталей на однопланных зад-



Первое применение принципа Фундуса (фильм „Купленный муж"), Художник Сабинский.
Оператор Левицкий.

[1]) Напоминаю, что раньше считалось необходимым все декорации писать сепией, как единственно возможной и фотогеничной краской.

никах, являлось крупным и значительным шагом в технике кино-производства.

Кроме всех этих усовершенствований, упомяну еще о том факте, что тем же Сабинским был применен, впервые во всей истории кино, макет (кадры пожара Москвы в фильме „1812 год"), ставший столь необходимым в большинстве теперешних картин.

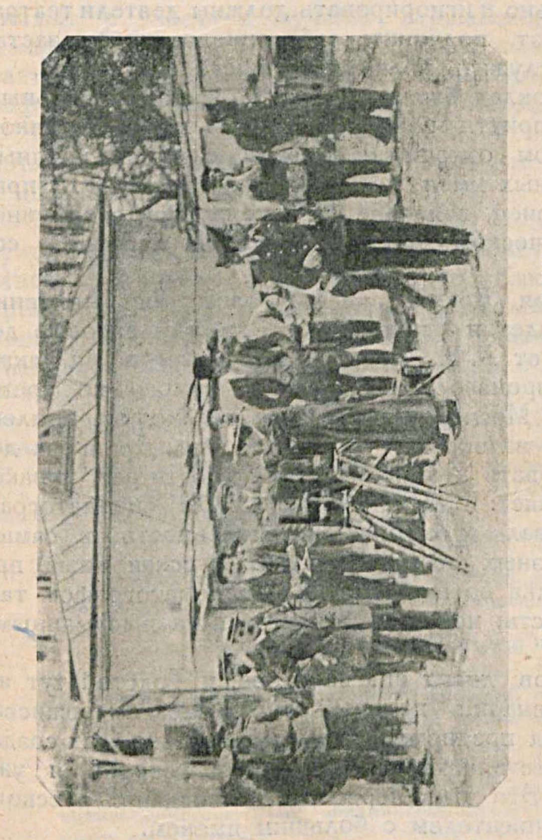
Вообще следует заметить, что техника съемок далеко опередила художественность фильма. Главным образом, дело обстояло плохо с сценариями. Сценария, как таковогo, не существовало. Либретто („сценариус" или „сценарио", как тогда говорили) писались либо самими режиссерами (Гончаров), либо художниками (Сабинский), причем большие литературные произведения, на инсценировки которых в то время была большая мода, согласно требованиям тогдашнего производства втискивались в 4—6 сцен [1]). По твердому убеждению тогдашних кино-режиссеров, фильм должен был строиться таким образом, чтобы кадр декорации сменялся в правильном чередовании кадром натуры. Понятно, что при таких условиях, фильм не мог получаться художественным. Особенно ярко это сказалось, когда от инсценировок и исторических сюжетов, перешли к бытовой драме. Здесь поток пошлости доморощенных сценаристов широкой волной залил рынок [2]). В газетах

[1]) Аппарат устанавливался (обязательно не свыше полутора метра от пола и не дальше 6 метров от актера) на мертвую точку, и в кадре снималось сразу не меньше четверти фильма.

[2]) Как пример привожу следующее оригинальное объявление из „Вестника кинематографии":

> Сеансы для взрослых!!
> ленты фабрики „Сатурн".
> Грандиозные пикантные сюжеты!
> Продажа и прокат.
> Адрес: Сатурнфильм, Варшава.

появляются специальные статьи о „необходимости прекращения безобразия“ [1]), а литератор А. Василевский, читает в Петербурге, в „Обществе имени



Натурная съемка для фильма „1812 год“.
Сабинский (художник). Мейер (оператор) Гаше (директор ф. Пате).
Ганзен (режиссер) Метр (режиссер)

А. Н. Островского“, доклад о современном кино, в котором между прочим говорит: „Необходимо до-

[1]) „Кинематограф и его темы“ („Голос России“).

биться облагораживанья синематографического репертуара путем использования балетов, пантомим и некоторых отраслей этической литературы; не громить огульно и игнорировать должны деятели театра, а, наоборот, подчинить себе синематограф, заставить его служить целям настоящего искусства".

Этот доклад был призывом ко всем театральным деятелям притти на помощь кино в художественном и сценарном отношении. Но ни одно из крупных литературных имен не откликнулось на этот призыв. Наконец, в январе 1910 года в русском кинематографическом мире происходит крупное событие.

6 января Дранков, в сопровождении механика Южина, едет в Ясную Поляну и там впервые демонстрирует Л. Н. Толстому кинематограф, а также снимки, произведенные с него самого во время поездки в Москву. Толстой настолько ошеломлен, видя себя на экране, что заставляет Дранкова демонстрировать эти кадры около десяти раз, и наконец заявляет: „Необходимо, чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь при этом должна воспроизводиться синематографом так, как она есть; не следует гоняться за выдуманными сюжетами".

Дранков ловит его на слове, и Толстой тут же пишет сценарий, который через час сам режиссирует перед предприимчивым Дранковым. Так создалась „Крестьянская свадьба", о которой я уже говорил. Это был первый опыт создания русского сценария писателем с большим именем.

Вслед за Толстым пробуют писать сценарий Л. Андреев, Куприн и, наконец, Брешко-Брешковский, которому первому удается создать первообраз современного сценария в фильме „Борец под

черной маской". Пробует свои силы и чрезвычайно популярная в то время польская писательница Габриель Запольская, но, после первой же картины, снятой с участием лучшей варшавской актрисы Каминской, бросает кино, так как картина проваливается, и вся пресса выражает сожаление о профанации и о „размене таланта на бульварщину".

Сценарный голод разростается, и в 1913 году объявляется первый в России конкурс сценариев с денежными премиями [1]).

Эти меры, однако, не приносят желанного результата, так как никто толком не знает, как собственно пишутся драмы для кино. Как раз в это время публикуются „Правила составления сценариев" профессора итальянской синематографии Гальтьеро Фабри [2]). За „Правила" с жадностью

---

[1]) Привожу объявление об этом конкурсе: „Русская кинематографическая фабрика А. С. Штерн и К° объявляет конкурс на составление сюжетов для картин кинематографа на премии 500, 300, 200 и 100 рублей. Последний срок представления сюжетов 15 мая 1913 года".

[2]) Привожу полностью эти любопытнейшие правила.

1) Избирай свой сюжет — комический, драматический или исторический, чтобы он был оригинален как в общем, так и в деталях.

2) В исторических сюжетах обращай внимание на точность деталей по источникам истории.

3) В драматических сюжетах не давай никогда более одного убийства — пусть в конце порок будет наказан, а добродетель торжествует.

4) Пусть твой сценарий по синтезу не будет вмещать в себе тысячу второстепенных фактов. Слишком длинные сцены действуют, как заклинатель змей: они очаровывают, но усыпляют.

5) Располагай все сцены таким образом, чтобы главное действие развертывалось согласно теме сюжета.

6) Не делай диалогов — актер сам их сделает — будь уверен. Довольствуйся только самыми краткими указаниями.

хватаются, и появляется бесчисленное множество сценариев, основанных на некоторых из главных параграфов этих своеобразных законов кино-творчества, но, конечно, почти все сценарии оказываются абсолютно не пригодными. Это не останавливает производства, и фильмы выходят в колоссальном количестве, но то, что принято в настоящее время называть „идеологией“, представляет нечто такое неописуемое, что буквально удивляешься, как хватало фантазии на все эти пошлости и вздор.

Часто сценарии писались самими режиссерами, но в большинстве случаев это делалось в исторических фильмах. Историко-бытовая или просто историческая картина пользовалась у публики большим успехом, и все наши режиссеры стремились к усовершенствованию именно этого жанра. Общий принцип постановок был чрезвычайно прост. Бралась серия картин какого нибудь популярного художника, по ним писались декорации, гримировались актеры, устанавливались мизансцены и производились съемки. Получались в буквальном смысле слова „живые картины“ и, конечно, для таких фильмов никакого сценария не требовалось. Первым

---

7) Помни, что для комического сюжета надо менее сцен, чем для драматического. Пять или шесть сцен для комедии достаточно вполне, тогда как для драмы их нужно не менее десяти — двенадцати.

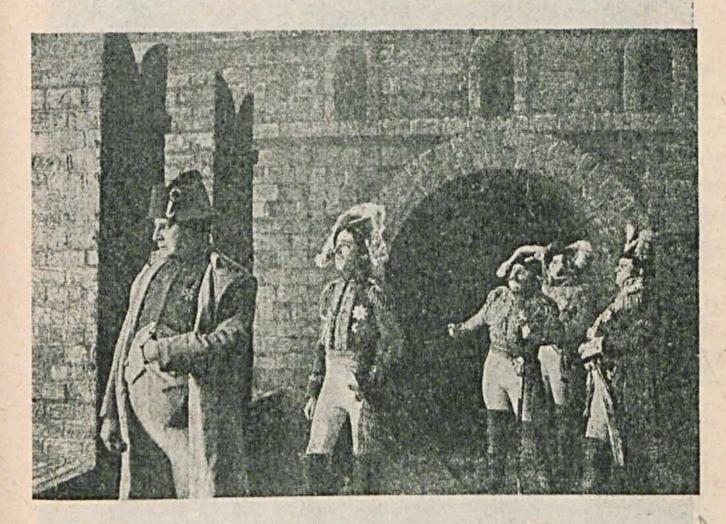
8) Не злоупотребляй „трюками“ в твоем сюжете.

9) Отложи маленькие детали исполнения до дня съемки твоего сюжета.

10) Иди прямо к цели поставляя свой сценарий. Делай, как полководец, — укрепи здесь, наблюдай там, отнесись внимательно и осторожно и не забывай советоваться со своим адъютантом — имя которому — здравый смысл.

Надо заметить, что многие из этих правил с успехом применяются у нас и в настоящее время.

стал вводить в этот жанр новшества В. М. Гончаров (1861—1915). Отказавшись от копирования картин, как это делал в большинстве своих постановок Чардынин [1]), Гончаров начал компановку кадра по собственному вкусу. Но здесь произошло тоже самое, что и с копированием картин. Гончаров ста-



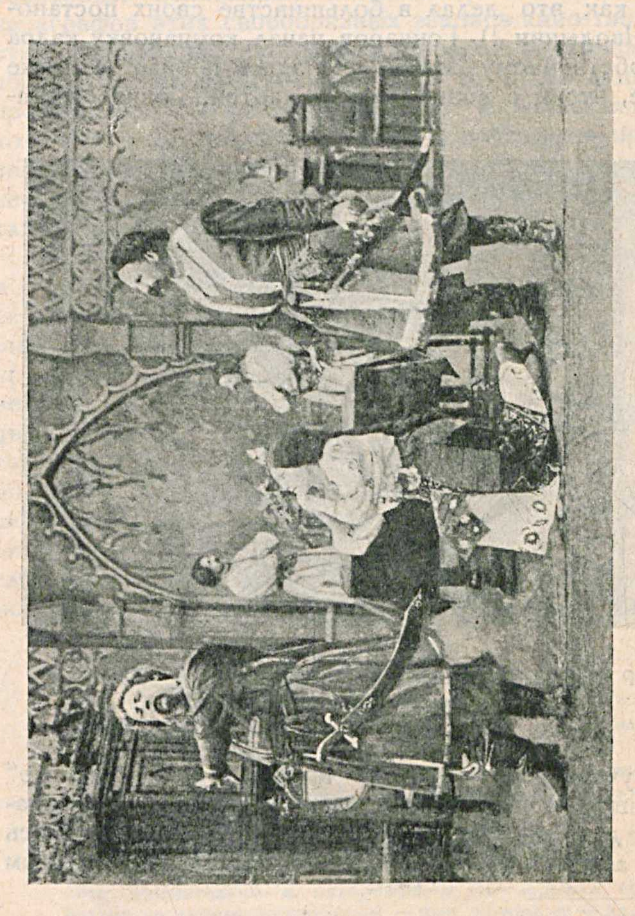
Кадр из фильма „1812 год". (Образец кино-постановок по картинам известных художников).

вил участников сцены в красивые и „картинные" группы и начинал съемку, но, как только начиналось движение действующих лиц, оно получалось либо абсолютно неорганизованным, либо заученным

---

[1]) П. И. Чардынин начал одновременно с Гончаровым свою режиссерскую деятельность, а во время летних перерывов разъезжал по провинции с гастролями кино-декламации.

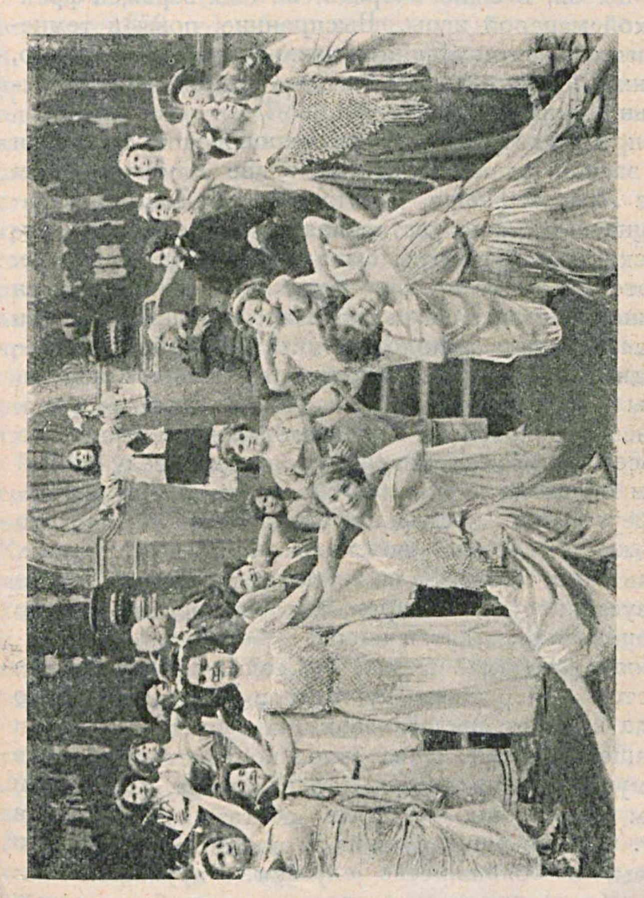
подобием балета, с попыткой вложить в него сложное психологическое содержание.



Пример театрализации кино (фильм „Мазепа“).

Приехавший в Россию Метр сразу откинул всякую психологию и переживания. Он знал по русски

только два слова — „Свинья“ и „Скорей, скорей“, и во время съемок только и слышалось, как он



Пример помпезных постановок, подражающих итальянским работам „Амброзио“ (фильм „Скрипка“).

понукал играющих „нутром“ и с „переживаниями“ актеров старой школы. Может быть Метру и уда-

лось бы выработать какой-нибудь, хотя бы примитивный принцип искусства сниматься для кино, если бы он, в свою очередь, не был заражен французской манерой игры. Выспренние позы и темпераментная жестикуляция ставились им выше всего, и в кино он видел только одну из отраслей театральной мимодрамы.

Впрочем эту же теорию проповедовали почти все западные режиссеры во главе со знаменитым тогда Леоном Перре, работавшим у Гомона. Театрализация кино и искусственная прививка экрану сценических приемов игры была тогда в большой моде, и потому понятен тот шум, который поднялся в кинематографических кругах, когда появилась первая постановка молодого писателя Урбана Гада— „Бездна“. Гад сумел соединить психологичность сцены с фотогеничностью кино, и его жена, актриса королевского Копенгагенского театра Аста Нильсен, сумела гениально воплотить задуманный Гадом образ на экране. Образуется целое „направление“ в кино в сторону углубления смыслового содержания фильма, но сколько-нибудь серьезных результатов, кроме Гада, никто не достигает. У него образуется труппа актеров, которые бросают театр и всецело переходят в кино.

Появление на экране „Бездны“ безусловно является поворотным пунктом в смысле полного отхода кино от театрализации. До Гада мы видели на нашем экране значительное количество актеров преимущественно фирм Пате и Гомона. Основным ядром безусловно следует считать группу Film d'Art. Собранные из лучших парижских театров, эти актеры, в большинстве случаев с крупными именами, были пионерами экрана после безымянных сотрудников и статистов. Наибольшего интереса

заслуживают Ле-Баржи, Ламбер-сын, Габриель Робин, Наперковская и Мистингет.

Ле-Баржи (Charles-Gustave-Auguste Le-Bargy, род. в 1858 г.), был учеником знаменитого Го и кончил консерваторию в 1879 году с первыми наградами по классу трагедии и комедии. В 1880 году он дебютировал во Французской Комедии („Ученые женщины“, роль Клитандра) и был принят на хорошее положение. С тех пор, вплоть до своего выступления в кино, Ле-Баржи переиграл все центральные роли классических героев. Будучи актером старой французской школы, он перенес на экран приемы своей театральной техники, т. е. позу и величественный закругленный жест. Прибавив к этому чрезвычайно выразительное лицо с нервным подергиванием рта и остановившимся взглядом маниака, он создал замечательный образ Генриха III в картине „Убийство герцога Гиза“.

Совершенно другого направления был Ламбер-сын. Ученик Делоне, он был весь — движение, соединенное с типичным галльским темпераментом. Красота поз Ле-Баржи и медлительность его движений были неприемлемы для Ламбера, хотя самым характерным для него была поразительная четкость и ритмичность движений. Если бы Ламбер снимался для кино больше, он безусловно стал бы одним из первых королей экрана.

Оба эти актера породили бесчисленное множество подражателей, из которых у нас в России Ле-Баржи старался подражать Н. О. Васильев, первый русский „король экрана“, а Ламберу — Лесногорский. Метр, у которого снимались оба наших „короля“, поощрял и всячески культивировал это подражение, в результате чего и получалась та нелепая смесь „французского с нижегородским“, которая столь характерна для наших первых картин.

Что касается остальных актеров Film d'Art, то Габриель Робин [1]) безусловно имеет право на звание первой героини, так как именно она создала тип шаблонной экранной красавицы с застывшей улыбкой и элегантными манерами. Наперковская, начавшая сниматься, как танцовщица, вскоре перешла на роли роковых женщин и пыталась — правда, безрезультатно — создать столь излюбленный в наше время тип „женщины-вампира". Она имела целый ряд подражательниц, начиная с Лепампо Но и кончая Сесиль Сорель и М. Рош, но ни одной из них не удалось найти искомый образ.

Совершенно особняком стоит Мистингет. Исключительно талантливая актриса театров „Variété" и „Vaudeville", она сначала пыталась выступать в драматических ролях, но эти опыты не были интересны. Наконец Пате по ее просьбе ставит для нее легкую комедию „Молниеносная любовь", и Мистингет сразу становится звездой первой величины. В период 1908—1910 годов ее имя столь же популярно, как в наше время имя Мери Пикфорд. Жанр Мистингет тот же, что и Пикфорд, но она кроме того обладала чисто французской легкостью и разнообразием, чего так не достает прославленной американке.

Из других актеров, упомяну о Жане Анжело; первом кино-злодее — Дерли; Бови, пытавшейся внести в кино амплуа травести; Трухановой, впервые дебютировавшей тогда в кино, и Дельвер, типичной парижанке, игравшей Аталию и Юдифь в модной прическе [2]).

---

[1]) Между прочим, Робин имела совершенно исключительный успех во время своих гастролей в Михайловском театре в Петербурге.

[2]) Вообще, следует заметить, что придерживаться исторической точности не считалось особенно важным. Так, например,

До Асты Нильсен была, кроме Мистингет, только одна звезда — Мария Гасперини. Будучи типичной актрисой итальянской кинематографии, дававшей вместо фильма альбом премированных красавиц, Гасперини вполне постигла тайну кинотворчества, в котором модные туалеты, жемчужные зубы, ослепительные улыбки и сладострастные позы были необходимыми основами успеха. Никто не умел так угождать мещанским вкусам публики, как она, и Гасперини безусловно является создательницей жанра „обольстительницы". Именно с нее начинается бесконечная плеяда штампованных звезд, которых с таким искусством подбирали Чинес и Амброзио [1]).

Из ее последовательниц, тот же жанр, но еще с большим успехом, пропагандировали Пина Фабри, Лидия Каранта, Эсперия Сантос, Пина Минишелли и Лидия Роберти. Эти пять имен, до появления королевы итальянского экрана Франчески Бертини, пользовались широкой известностью у публики. Искусство создавать альбом фотографий с красивыми позами и модными туалетами было доведено ими до высокой степени совершенства. О смысловом содержании не было и речи, и для „звезд" специально тренировались партнеры [2]) на роли на-

в „Евгении Онегине", Татьяна писала письмо за столиком стиля модерн, а в „Избрании на царство Михаила Федоровича Романова" русские воины были одеты в костюмы из „Юдифи".

[1]) Среди них наиболее характерны: Фернанда Негри, Мария Гандини, Эсперия, Клео Тарларини, Лео Гильоме, Дора Бальдинелло, Де Лека, Леда Гиз, Мария Якобини, Лида Борелли и др.

[2]) Среди них упомяну о Мональди, Д'Анверза Каттанео (брате актрисы Каттанео, игравшей всех инженю в фильмах Чинес), Бриньоне, Натале Гильоме, Серена, Фебо Мари, П. Франк, Саредо, Рапизардо и М. Ботино

крахмаленных автоматов в лакированных ботинках и аршинных воротничках.

Из этого понятно, какой переворот произвела Аста Нильсен, и, главным образом, Урбан Гад. Актеры Нордиска сразу завоевали такую известность, с которой не могла спорить ни одна итальянская звезда. Прославленный Капоцци, блестящий первый любовник фирмы Пасквале, не мог тягаться с чрезвычайно простым, четким и ритмичным Ганзеном, и сошел на нет. Партнеры Нильсен — Фердинанд Бонн, Бетти Нансен и Рагна Веттергран— стояли на такой высоте, достигнуть которой не могли и думать прежние актеры. Мы впервые увидали на экране живые образы, а не позировавших манекенов или жестикулирующих танцоров. Елизавета Бем, создававшая образы, не уступавшие по силе эмоции Нильсен, и ее постоянный партнер Виго Ларсен, были буквально кумирами публики, но истинным „королем экрана" безусловно являлся Вольдемар Гаррисон. Едва ли старые любители кино забыли его. Кажется никто и никогда, за исключением Макса Линдера, не пользовался столь широкой известностью. Гаррисон первый нашел тайну искусства кино-актера. Четкие движения, выразительное лицо, исключительная эмоциональность и умение четко подавать смысловое содержание своей роли сделали из Гаррисона самую популярную звезду экрана. Кино ломились от публики, когда его имя стояло на афише, и фильмы с Гаррисоном пользовались грандиозным успехом. Он играл злодеев и любовников, людей с железной волей и неврастеников, и во все свои картины ухитрялся вносить некоторое разнообразие. Несмотря на колоссальное количество фильмов, выпускаемых на рынок, требовавший своего любимца, Гаррисон сумел удержаться от штамповки своих

образов. А это одно уже очень много, если вспомнить, каким удручающим однообразием отличались и отличаются все прославленные короли и звезды экрана.

Основанная Гаррисоном школа натурализма породила большое количество подражателей [1]), из которых наиболее интересными актерами были Анри Краус и Этьеван [2]). Краус, самый крупный актер французского кино, к сожалению, снимался только в течении трех лет, а затем бросил актерство и перешел в „Итала-фильм“ в качестве режиссера, при чем в этой области его работы не имели особой ценности. Затем он вернулся в театр и только недавно стал вновь сниматься в кино. Последняя его роль виденная нами — „Проходящие тени“ с участием Мозжухина. Что же касается Этьевана, то достигнув значительной высоты в ролях злодеев, он в других жанрах был чрезвычайно слаб.

Но одновременно с ростом натурализма, не хотела сдаваться и старая французская классическая школа и проповедники театрализации кино также имели своих звезд. Главой их был Александр [3]), типичный герой-любовник классического репертуара. Играя на сцене Сида, Горация и Рюи-Блаза, он перенес и на экран невероятную ходульность и картинность,

---

[1]) У нас наиболее яркий пример—В. В. Максимов, у которого все роли первого периода его работы в кино, были точными копиями с образов Гаррисона.

[2]) Ученик Вернона и Делоне, Этьеван кончил консерваторию Дюпона, и был приглашен в театр „Антуан“, откуда перешел в „Одеон“, но и там прослужил не долго, и стал разъезжать по провинции в качестве гастролера с классическим и мелодраматическим репертуаром.

[3]) Родился в 1885 году в Реймсе, в 1906 году поступил в консерваторию, которую кончил в 1908 году с высшей наградой по классу трагедии и был приглашен в „Одеон“, откуда перешел во „Французскую Комедию“.

что, впрочем, не мешало ему иметь большое количество поклонниц, восхищенных его внешностью и фигурой.

Но так как ни один из вновь выдвигаемых актеров не мог состязаться с Нордиском, — конкурирующие фирмы установили у себя систему гастролеров. Один за другим появляются Цаккони, Сара Бернар, Грассо, Де-Макс, Сесиль Гюйон, Сахарет, Клер Валентин, Гаддинг, Ганако, Бургардт, и Пац-Ферар. Но все они так же быстро исчезают с экрана, как и появляются на нем, пока наконец Бассерман и Пауль Вегенер не устанавливают твердо в германском кино тот план актерского исполнения, который культивируется в Германии и до сих пор.

Нордиск, также приглашавший гастролеров, не имел в этом направлении успеха, так как Рита Сашетто не далеко ушла от Сахарет, а Небушка исключительно подражала Асте Нильсен. Единственной популярной гастролершей Нордиска была Лили Бек, известная у нас под именем Улы Кири-Майя.

Из других крупных имен европейского кино (до 1914 года) назову Генни Портен, Ганни Вейсе, Иду Нильсен и Рене Карль, выдвинувшуюся преимущественно в ролях авантюристок. Из мужчин упомяну о Рене Наварр и Марио Бонар. Последний приобрел колоссальную популярность после первого же своего фильма — „Соперник неба“, и отличался исключительной, для итальянского актера, выразительностью и ритмом. Его первое выступление в роли сатаны было настолько ярко, что все дальнейшие исполнители этой роли копировали созданный им образ почти без изменений [1]). Вот и все заслуживающие внимания драматические актеры западного кино,

---

[1]) Наиболее яркий пример в русской кинематографии — Подгорный, игравший Сатану в „Девьих горах“.

показанные у нас в России. Я упоминаю о них исключительно потому, что наше производство, как мы увидим дальше, слепо подражало всякому новому направлению и каждому актеру, и до Веры Холодной самостоятельных, индивидуальных дарований наш экран не знал.

Остается сказать еще несколько слов об актерах комедийных фильмов.

Если мы вернемся к первым годам производства, к моменту зарождения кино-искусства, то увидим, что популярность кинематографа началась с комедий. Комедийный фильм, гораздо более ранний, чем драматический, обошел весь мир и приобрел большую любовь задолго до появления на экране Асты Нильсен и Гаррисона. Первыми, ставшими нам известными именами, были имена комиков, которых одинаково любили все круги зрителей, и которые являлись, благодаря этому, величайшими популяризаторами кино в широких массах.

Первым появился на русском экране Андре Дид, получивший мировую известность под именем Глупышкина (1909), вторым был Макс Линдер, и затем Боба, Пренс (1910) и Поксон (1911). Эти пять имен составляют всю историю „комических", так как каждый из них дал свой собственный, ярко выраженный образ, явившись родоначальником бесчисленного количества подражателей [1]),

Андре Дид (фарсовый актер одного из миланских театров) строил свои фильмы на колосальной динамике. Всегда попадая во всевозможные приключения, вечно испуганный и стремительный, Дид первый ввел фильмы с драками, бесконечными по-

---

[1]) Женских имен комедии не знали. Кроме Мистингэт, следует упомянуть только о Клео Тарларини, Ферोди и Медж Лесинг, из которых ни одна не снискала особой любви публики.

гонями и преследованиями. Постоянной его партнершей была его жена Фраскаролли.

Одновременно с Дидом, на экране появился актер „Варьетэ“ и „Водевиля“ Габриэль Левьелль, известный всему миру под именем Макса Линдера. Он родился 16 декабря 1883 года. В 1895 году он кончил консерваторию с наградой по классу комедии, и в течение двух лет играл роли слуг в мольеровских комедиях, их которых наиболее удавалась ему роль Маскариля („Жеманницы“). В 1908 году Линдер впервые выступает в кино. Первые его картины: „Первый выход студента“, „Первая сигара студента“ и „Дебют конькобежца“. С этого времени он становится мировым актером экрана. Первые его фильмы у нас: „Влюбленная прислуга“ (166 м.) и „Юный ухаживатель“ (170 м.). Постоянных партнерш у Линдера не было. Он играл и с Наперковской („Свадьба по телефону“) и с сестрой знаменитого Пренса М-ль Пренс („Похищение на аэроплане“) и с многими другими.

В 1923 г. Линдер женился на женщине (Петерс), которая в конце концов довела его 1-го июля 1925 года до самоубийства. Считаю необходимым привести здесь классическую фразу Линдера, которую он повторял беспрестанно. Она служит любопытным документом ко всему его творчеству: — „A quoi bon s'obstiner? J'ai connu plus de succes, que je n'en pourrai connaitre. Voici le déclin. Je n'ai plus la foi“. Я не собираюсь писать здесь критическую монографию о его творчестве и хочу только сказать, что тот Линдер, которого мы видели в последние годы, имеет очень мало общего с Линдером 1909—1914 г. г. Безграничное заразительное веселье, острая четкость движений, выразительное лицо и бесконечная изобретательность — были утеряны Линдером после раны, полученной им во время

войны 1914 г. [1]). Популярность его была исключительна, и когда, в конце ноября 1913 года, он приехал к нам в Россию и выступал в театре „Зона“ в маленьком скетче „Любовь и танго“, успех его был феноменален. Я помню, как с бою брались билеты и какие овации происходили в театре во время его гастролей.

Популярность Линдера была настолько велика, что когда после его отъезда из России, Дранков разыскал его „двойника“ А. П. Козлова, и стал пачками выпускать фильмы с его участием, публика охотно принимала „Макси“ (Псевдоним Козлова), часто путая копию с оригиналом.

В том же 1909 году появились еще два комика— Камилло и Свистулькин (Г. Бурбон). Камилло, будучи последователем Дида, примечателен только двумя новыми принципами, введенными им в искусство кино: 1) игрой с глазами, беспрерывно устремленными в объектив аппарата, и 2) маской, т.-е. определенным, точно зафиксированным костюмом и гримом, повторяющимся во всех фильмах [2]). Г. Бурбон, также имитировавший Дида, уничтожил его стремительность, заменив ее меланхолией. Его костюм (точное повторение костюма Дида), походка и манеры были не менее популярны, чем вылощенный жакет модного бульвардье Линдера. В 1910 году мы увидели еще трех комиков, подражателей Глупышкина — Люпаре, Фрико и Скандалини, и хотя они и были довольно популярны, но достигнуть славы Дида им не уда-

[1]) Распространился даже слух, что он убит и были выпущены специальные открытки с портретом Линдера в траурной раме и с подписью „Убит под Льежем“.

[2]) Узкие белые брюки „гармошкой“, черный пиджачок, полосатый жилет и котелок были бессменны во всех комедиях Камилло.

лось [1]). В начале 1910 года впервые появился Боба. Сын незначительного режиссера Абеляра, Боба родился в 1905 году, и был выдвинут своим отцом. Первый ребенок, самостоятельно игравший центральные роли, Боба сразу же приобрел любовь публики и стал королем экрана. Колосальный гонорар (1500 франков) возростал с каждым месяцем, и наконец превысил все нормы того времени. Тогда Гомон придумал ловкий ход: — он поставил фильм „Котя Карапуз", в котором, вместе с Бобой, играл новый актер Котя, примечательный только тем, что был еще меньше Бобы. Публике Котя понравился, и Гомон стал выпускать фильмы с участием его одного. Оскорбленный Абеляр ушел от Гомона вместе со своим знаменитым сыном, и с тех пор карьера Боба быстро сходит на нет. Карапуз, впрочем, не долго продержался в фаворе, — его сменил Колибри, затем Вилли (Сандерс) и наконец Сюзанна Прива, самая талантливая из всех детей кино-актеров. Из других „актеров" этого жанра, назову еще Тилли и Долли — двух американских актрис, снимавшихся в детских платьях исключительно в фильмах комедийного характера.

В 1910 году впервые появился не менее знаменитый, чем Макс Линдер, Пренс. Окончив консерваторию с высшей наградой по классу комедии и принятый в театр „Варьете", он был уже крупным актером с большим именем, когда впервые выступил в кино. Первые его фильмы, сразу попавшие к нам, были: „Пренс влюблен в кокотку" (170 м.) и „Пренс ищет ангажемента" [2]) (170 м.), и имели ошеломляющий

[1]) Из дальнейших последователей „Школы Глупышкина", укажу на Литль-Морица, Зиготто, Гонтрана, Полидора, Максима, Гавроша и Псиландера. Наиболее талантливым из них был Примо Куттика, известный у нас под именем Бидони.

[2]) Единственным большим фильмом Пренса был „Прелести развода", по комедии А. Биссон и А. Маре (705 м.).

успех. Маленькие глазки, открытый рот, растерянное лицо и робкие манеры Пренса стали не менее популярны, чем лакированный пробор и черные усики Линдера. Никто кроме Пренса не обладал таким исключительно мягким юмором, лишенным всяких трюков и нажимов. Из его последователей назову Рудольфи — крупного итальянского комедийного актера и Леона Перре, о котором я уже говорил, как о режиссере.

Леон Перре — одна из наиболее интересных фигур кино. Высоко образованный культурный актер, Перре из за своей страсти к путешествиям не мог долго служить в одном театре. Один за другим, он бросает „Одеон", „Ренессанс", „Порт-Сан-Мартен", и служит даже у нас в Петербурге, в Михайловском театре. С 1909 года он переходит всецело в кино и занимает место главного режиссера у Гомона. Первые его фильмы выпускаются под общим названием „Семь смертных грехов", и представляют собой обычные иллюстрации библейских сюжетов. После переворота, произведенного Урбаном Гадом, Перре бросает библию и переходит на психологическую драму, выпуская целый рад фильмов под общим девизом „Ближе к жизни". По режиссерским принципам постановок, Перре ближе всего подходит к методам Станиславского. В 1913 году Перре бросает режиссуру и выступает исключительно в качестве актера в целом ряде комедийных Фильмов под именем Леонса, подражая знаменитому Пренсу.

Последним появился у нас Джон Бюнни, известный под именем Поксона (1911). Как об актере, говорить о нем серьезно не приходится: весь его комизм был основан исключительно на неимоверной толщине. Популярность Поксона была только до тех пор, пока он был на экране один в своем жанре. С появлением других актеров на такие же роли,

среди которых упомяну о Гамбарделла, Ле-Ризо и Паташоне, Поксон был быстро забыт.

Из других комиков мы увидали впервые в 1911 году Чарли Чаплина [1]), который не имел никакого успеха и быстро исчез с экрана, так как публике не нравилась его искуственная дерганная по-



Н. О. Васильев.



Л. В. Сычева.

ходка и самоистязательные трюки, основанные на каком то своеобразном садизме.

Под конец, не могу не упомянуть о любопытной анкете, проведенной у нас в 1911 году для выяснения популярности кино-актеров, в результате ко-

---

[1]) Известного у нас в начале под именем Чарлея, Шарло и Чаплинга.



Тина Вален.



Е. П. Чудовская
первая русская трюковая
кино-актриса.



Максимилиан Гарри
выписанный из Парижа
на амплуа первого любовника.



Мария Горичева.

торой на первом месте оказался Макс Линдер, на втором—Аста Нильсен и на третьем—Гаррисон.

Что касается русских актеров первого периода нашего производства, то, как я уже упоминал, они слепо шли за Западом, принимая его на веру, как идеал кино-продукции. Первым русским королем экрана был Н. О. Васильев, артист Московского Малого театра. Старые театральные традиции, игра „на нутре" и „выразительный", балетный жест, заменявший слово — были главными приемами его игры. Петров-Краевский, первый актер, снимавшийся для кино в „Стеньке Разине" (1908) и Адельгейм, в „Тайне портрета профессора Инсарова" (1913), мало отличаются друг от друга. Театр, насильно втиснутый в кино, привел всех актеров к одному уровню. Было только два способа играть перед аппаратом: 1) позировать с выспренними жестами и гримасами и 2) метаться с возможно большим количеством движений. Практиковался еще в широком масштабе принцип копирования западных звезд, но к положительным результатам это не приводило. Стоило только на нашем экране появиться какой нибудь новой европейской звезде, как в следующем же русском фильме мы могли видеть попытки имитации этой звезды нашими отечественными „королями экрана".

Впервые имена актеров официально появляются только в 1911 году, когда начинают строить фильм уже на именах. Крупные актеры правда еще относятся к кино отрицательно [1]), и делятся на две

[1]) „После 25-ти лет заведывания драматическими курсами, мне неудобно было бы перед моими многочисленными учениками и ученицами, кренделить в таких пьесах, в которых вполне уместны Макс Линдер и другие корифеи кинематографического мира" (В. Н. Давыдов). Впрочем следует оговориться, что В. Н. Давыдов очень быстро изменил свое мнение и появился в целом ряде комедийных фильмов.

группы: одни—ярые враги кинематографии, другие—наоборот, „не прочь посниматься", хотя понятия их об искусстве экрана, довольно примитивны.[1]). Многие пробуют себя в этой новой для них отрасли искусства, и либо бросают ее совсем, либо окончательно переходят в кино.

Первыми русскими кино актерами, кроме Васильева, Сычевой, Лесногорского, Векова и других более мелких имен из труппы Пате, следует считать Курихина[2]) и Нирова. Оба они снимались в комедийных фильмах, и оба, подражая Глупышкину, не имели никакого успеха.

Из больших имен, первые выступили на экране Рощина-Инсарова и Пашенная, но обе они в общем не были удовлетворены результатами и прекратили свои выступления.

Попытки основать актерский состав на ансамбле имен более или менее равноценных, как проделал это Перский в „Живом трупе[3]), не были успешны, и русское производство вновь вернулось к системе гастролеров, но Смирнова, Гофман, Фишзон, Каминская, Рейзен, Арабельская, Тина Вален, Гонако, все они не имели никакого успеха.

С появлениам на рынке Гаррисона и с резким поворотом в сторону психологической драмы, отно-

---

[1]) „Меня удивляет, что Шаляпин выступает против кинематографа. Ведь именно он внес в оперу кинематограф, если вспомнить, например, „Русалку", где, играя мельника, он машет и руками и ногами. Я считаю, что кинематограф очень интересное дело, и актерам следовало бы им позаняться" (И. И. Судьбинин).

[2]) Ф. И. Курихин снимался впервые с Бутковской, Брылевской и Ремезовым под неудачной режиссурой Пантелеева и Лебединского в злополучных фильмах „Минотавра".

[3]) Протасов—Васильев, Мать его—Баранова, Лиза—Брюменталь-Тамарина, Саша—Вишнякова, Каренина—Чернова, Каренин—Крамер, Маша—Павлова, Обрезков—Репнин, Судебный следователь—Кузнецов, Александров—Викторов, Афремов—Кульганек и т. д.

шение к кино меняется, Кинематограф начинает уже признаваться чем то в роде искусства, и многие видные театральные деятели выступают в его защиту. Мода на отрицание кино понемногу проходит,



В. В. Максимов.

и считается уж как бы отсталостью или простой позой [1]).

---

1) „Ей богу, это дешевая поза—возмущаться кинематографом!“ (Н. Н. Евреинов).

На экране начинают появляться свои собственные, отечественные „звезды“, и делаются попытки создать психологический фильм. Новое течение совершенно сводит на нет старых „королей“ и



И. И. Мозжухин.

слава Н. О. Васильева меркнет перед новыми именами—Горичевой, Максимова и Мозжухина.

Мария Горичева, постоянная партнерша популярных трагиков Адельгеймов, внесла на экран де-

шевую мещанскую мелодраму, отзывавшую глухим провинциализмом. Ее вытаращенные в сильных местах глаза и растопыренные руки, симболизировавшие ужас, были действительно кошмарны, но после „французких“ манер, демонстрируемых русским актерами в фильмах Пате, это было ново, а потому нравилось публике.

Максимов и Мозжухин были актерами другого направления, и каждый из них имел свой собственный жанр. Оба они представляют собою настолько большие фигуры в истории русской кинематографии, что мне придется еще вернуться к ним подробно в дальнейшем, сейчас же только замечу, что Максимов вырабатывал из себя салонного фрачного героя, беря за образец Гаррисона, а Мозжухин подражал всем вообще и никому в частности, заботясь главным образом о четкости и экономии жеста. Разбирать подробно их творчество, значит разбирать историю русского производства, а потому отмечу только то обстоятельство, что оба они явились родоначальниками двух диаметрально противоположных направлений, появившихся в нашем производстве в 1914 году, и твердо державшихся вплоть до смерти Веры Холодной.

После появления на экране этих двух „китов“ нашей кинематографии, большинство фирм захотело также иметь актеров, на которых можно было бы основать свое производство. Именно этим и объясняется появление на рынке В. Авдеева — „русского Поксона“, Пионтковской — „русской Франчески Бертини“, Жакомино — „русского Глупышкина“ и т. д. Все эти имитаторы были очень слабыми копиями западных знаменитостей, и ни в какой мере не годились на амплуа „королей экрана“. Тогда Быстрицкий решил снимать в своих картинах исключительно одних популярных актеров.

Первое появление на экране К. А. Варламова и Ю. М. Юрьева произвело фурор, и хотя вся нелепость их чисто театральных приемов ясно бросалась в глаза каждому, все же они представляли интерес новизны.

Всю первую половину своего производства русское кино чрезвычайно бедно именами, и до 1914 года ни одного кинематографического актера, в настоящем смысле этого слова, мы не видали.

Погоня за сенсацией и за именами, мельканье на экране знаменитостей и гастролеров, скачки от одного жанра к другому и, в результате, отсутствие твердой и определенной линии производства—очень характерно для этого периода истории русской кинематографии.

Ясно ощущались две потребности—художественный психологический фильм и настоящие актеры кино, независимо от их имен или положения на театральном рынке. Первый вопрос в принципе был разрешен, хотя ни одного удачного и отвечающего запросом зрителя фильма нельзя было выпустить из за отсутствия подходящих сил. Что же касается второго, то здесь дело обстояло много хуже: кинематографических актеров не имелось не только у нас, но и на Западе. Вопрос о создании актеров экрана, не имеющих в себе ничего от театра, стал чрезвычайно остро, и в 1913 году, в Париже, Жан Амни [1]) открыл первую в мире школу кино-актеров. Вслед за ним в Берлине, при частных драматических курсах Гейзе, открылось кино-отделение для подготовки кинематографических актеров, под руководством профессора Гастона Мейтума и, на-

---

[1]) Амни был один из лучших трюковых актеров Гомона, специализировавшийся главным образом на фильмах детективного характера.

конец, у нас в Москве, престарелый „король экрана“ Н. О. Васильев основывает „Драматические и кинематографические курсы“, просуществовавшие, впрочем, очень непродолжительное время. На этих курсах, кроме самого Васильева, состоял еще преподавателем начинающий и впоследствии интересно проявивший себя кино-режисер А. В. Гурьев.

Из этого видно, несколько настоятельна было потребность иметь настоящих актеров экрана. Жанр был найден, оставалось найти его выполнителей. Старые приемы и принципы не годились — это понимали все. Театрализация кино медленно, но верно умирала, и экран ждал новых актеров и режиссеров, способных найти пути, достойные „Великого Немого“. Человеком, объединившим под своей фирмой таких режиссеров, и нашедшим новых актеров, был Ермольев. Открытие его фабрики—это новая эпоха в истории русской кинематографии.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СПИСОК РУССКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КАРТИН,

(Картины, запрещенные ценз

1908

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
1	Драма в таборе подмосковных цыган .	140		
2	Свадьба Кречинского	125	Из пьесы Сухово-Кобылина (2 акт)	По мизансценам Александринского театра.
3	Стенька Разин (Понизовая вольница) . .	224	В. М. Гончаров	В. Ф. Ромашков
4	Увлекшийся музыкант .	38		
5	Усердный денщик . . .	80		

1909

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
1	Ванька Ключник . . .	230		Гончаров
2	В полночь на кладбище (Роковое пари) . . .	150		
3	Власть тьмы	365	(по Толстому)	Чардынин
4	Женитьба	240	(по Гоголю)	Старевич
5	Мазепа	350	(по Пушкину)	Ганзен
6	Песнь про купца Калашникова	200	Гончаров (по Лермонтову)	Гончаров и Павловский
7	Русская свадьба в XVI столетии	245	Гончаров	Чардынин
8	Смерть Иоанна Грозного	300	(по А. Толстому)	Гончаров
9	Сцены из „Мертвых душ“	160	(по Гоголю)	Старевич
10	Ухарь-купец	4 ч.	Гончаров	Гончаров
11	Чародейка	365	(по Шпажинскому)	Гончаров
12	Эпизод из жизни Дмитрия Донского . . .	230		Ганзен

ВЫПУЩЕННЫХ ДО 1-ГО ЯНВАРЯ 1914 ГОДА

урой, в список не включены)

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
			Ханжонков
Дранков		В. Н. Давыдов, Гарлин, Новинский	Дранков
Дранков		Петров-Краевский	Дранков
			Дранков
Дранков			
Дранков		Филиппов	Дранков

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
			Ханжонков
			Ханжонков
			Ханжонков
Старевич Мейер и Топпи	Старевич Сабинский	Васильев, Сычева	Ханжонков Пате
		Чардынин, Мозжухин Гончарова	Ханжонков
		Гончарова	Ханжонков
			Глория, Тиман, и, Рейнгардт
Старевич Мейер и Топпи	Старевич М. В. Кожин	Славин, Горева, Королева, Ардатов	Ханжонков Пате
			Ханжонков
Мейер и Топпи	Кожин	Карин	Пате

1910

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
1	Боярин Орша	280	(по Лермонтову)	
2	Вадим	400	(по Лермонтову)	
3	В студенческие годы . .	320		
4	Вторая молодость .	400	(по Невежину)	Чардынин
5	Выбор царской невесты	173		Чардынин
6	Генерал Топтыгин . . .	124	Гончаров, Макарова (по Некрасову)	Гончаров
7	Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири .	370	Гончаров	Гончаров
8	Жизнь А. С. Пушкина .	255	Гончаров, Макарова	Гончаров
9	Княжна Тараканова . .	420	Сабинский	Ганзен
10	Коробейники	350	Гончаров (по Некрасову)	Гончаров
11	Лейтенант Ергунов . .	420	(по Тургеневу)	Метр и Ганзен
12	Любовь Андрия (Тарас Бульба)	280	Сабинский (по Гоголю)	Метр
13	Мара	275		Метр
14	Маскарад	370	(по Лермонтову)	Чардынин
15	Марфа Посадница . . .	545		Метр
16	Наполеон в России . .	305	Гончаров, Макарова	Гончаров
17	Пасхальная картина из времен царя Алексея Михайловича . . .	150	Гончаров, Макарова	Гончаров
18	Петр Великий	590	Гончаров	Ганзен и Гончаров
19	Пиковая Дама	285	(по Пушкину)	
20	Поединок	250	В. Коненко (по А. Куприну)	Метр

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
			Ханжонков
			Харитонов
			Харитонов
			Харитонов
			Харитонов
			Гомон
		Петров-Краевский	Ханжонков
			Гомон
Топпи и Мейер	Сабинский	Веков, Микулина, Александрова	Пате
		Гончарова	Ханжонков
Топпи и Мейер	Сабинский	Кванин, Васильев, Сычева, Веков	Пате
Топпи и Мейер	Сабинский	Васильев, Лесногорский	Пете
Топпи и Мейер	Сабинский	Лесногорский, Веков, Сычева, Меленчук	Пете
			Ханжонков
Топпи и Мейер	Сабинский	Лесногорский, Веков	Пате
			Гомон
			Гомон
Топпи и Мейер	Кожин	Веков	Пате
			Ханжонков
Топпи и Мейер	Сабинский	Меленчук, Веков, Васильев, Сычева, Лесногорский	Пате

1910

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
21	Преступление и наказание	200	Гончаров и Макарова (по Достоевскому	Гончаров
22	Русалка	280	(по Пушкину)	Старевич
23	Цыгане	250	Сабинский (по Пушкину	Метр

1911

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
1	Акулина-модница . . .	145		
2	Анна Каренина	350	(по Л. Толстому)	Метр
3	Боярская дочь (Вольная волюшка)	225	(по Шпажинскому)	
4	Вражья сила	350	(по Островскому и Серову)	Алексеев
5	Василиса Меленьтьевна и царь Иван Васильевич Грозный	445	(по Островскому)	
6	Великий князь Василий Темный и Дмитрий Шемяка	550		
7	Демон	425	(по Лермонтову)	Кривцов
8	Евгений Онегин . . .	270	(по Пушкину)	
9	Жестокий отец	800		
10	Живой труп	600	Р. Д. Перский (по Л. Толстому)	Кузнецов и Чайковский
11	Жизнь за царя	390	(по опере)	Чардынин
12	Загубленная доля . . .	215		Ганзен
13	Игнат Подкова , . . .	380	Брешко-Брешковский)	

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
		Гончарова	Гомон
Старевич	Старевич		Ханжонков
Топпи и Мейер	Сабинский	Лесногорский, Сычева, Кванин, Васильев	Пате

год

			Дранков
Мейер	Сабинский	Васильев, Сорохтина, Троянов	Пате
			Ханжонков
			Продофильм
			Ханжонков
			Гензель Тиман и Рейнгардт
			Ханжонков
			Сила
Носке		Васильев, Павлова, Кузнецов, Репин, Чертов, Крамер, Баранова	Перский
			Ханжонков
Мейер	Сабинский	Берг, Васильев	Пате
			Продафильм

1911

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
14	Идиот	430	(по Достоевскому)	
15	Кавказский пленник . .	385	(по Пушкину)	Кривцов
16	Катерина	335	Сабинский	Ганзен
17	Каширская старина . .	855	(по Аверкиеву)	Кривцов
18	Князь Серебряный и пленница Варвара . .	320	(по Марлинскому)	Алексеев
19	Крейцерова соната . .	570	(по Л. Толстому)	
20	Крестьянская свадьба .	196	Л. Толстой	Л. Толстой
21	Кто он?	60	(по Пушкину)	
22	Лихач Кудрявич	700	Чайковский	Перский и Кузнецов
23	Ломоносов	450		Ганзен
24	Л'Хаим (за жизнь) . .	375		Ганзен
25	Малюта Скуратов . . .	395		
26	Маты наймычка	365		
27	Мейер Юзефович . . .	700	(по Ожешко)	
28	Муж в мешке	250		
29	На бойком месте . . .	420	(по Островскому)	Чардынин
30	Накануне манифеста .	241		
31	Наталка Полтавка . . .	275	(по Котляревскому)	
32	Оборона Севастополя .	2000	Мамонтов	Гончаров
33	Огородник Лихой . .	650	(по Некрасову)	Перский и Кузнецов

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
			Ханжонков
			Тиман и Рейнгардт
Мейер	Сабинский	Смирнова	Пате
		Рощина - Ивсарова, Бестужев, Максимов, Шатерников, Кванин, Петрова, Корсак, Надеждин-Грилль	Тиман и Рейнгардт
		Глебов - Котельников, Соколовская, Бурьянов, Черский, Сольская, Тимофеева	Продафильм
		Мозжухин	Глобус и Сфинкс
Дранков			Чинес
			Продафильм
Носке		Бураковская, Павлова, Брошель, Кузнецов	Перский
Мейер	Сабинский		Пате
Мейер	Сабинский	М. Рейзен, Васильев, Сычева, Доронин	Пате
Носке			Перский
			Художество
			Сфинкс-Глобус
			Продафильм
			Ханжонков
			Ханжонков
			Художество
Форестье			Ханжонков
Носке		Крамер, Репин, Чертов, Сильверстова	Перский

1911

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
34	Осени себя крестным знаменем, православный народ	105		Карин
35	Последний конешний денечек	310		
36	Песня каторжника . . .	380		Кривцов
37	Песнь о вещем Олеге .	130	(по Пушкину)	Алексеев
38	Рогнеда	430	Амфитеатров	Кривцов
39	Роман с контрабасом .	240	Сабинский (по Чехову)	Ганзен
40	Светит да не греет . .	353	(по Островскому)	
41	Сказка о рыбаке и рыбке	390	Сабинский (по Пушкину)	Ганзен
42	Скрипка	210		Ганзен
43	Сон в летнюю ночь (Митюха в Белокаменной)	180		Ганзен
44	Царевна лягушка . .	225		Алексеев
45	Царская невеста . . .	557		Кривцов

1912

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
1	Анфиса	860	Л. Андреев	Кривцов
2	Барышня-крестьянка . .	343	(по Пушкину)	
3	Бедность не порок . .	345	(по Островскому)	Ганзен
4	Белый ужас	460	Антерваль	
5	Бесприданница	775	(по Островскому)	Ганзен
6	Бог мести	795	Аркатов, (по Ш. Ашу)	Аркатов

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
		Салтыков	Пате
			Ханжонков
			Тиман, Рейнгардт
			Продафильм
			Тиман, Рейнгардт
Мейер	Сабинский		Пате
			Ханжонков
Мейер	Сабинский	Васильев, Сычева	Пате
Мейер	Сабинский	Васильев, Сычева, Кванин	Пате
Мейер	Сабинский		Пате
			Продафильм
			Тиман, Рейнгардт

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
		Рощина-Инсарова Максимов	Тиман, Рейнгардт
Носке			Перский
Мейер	Сабинский		Пате
			Перский
Мейер	Сабинс иц	Пашенная, Васильев, Пясецкий	Пате
Мейер	Сабинский	Арко	Пате

1912

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
7	Бог мести	1100	(по Ш. Ашу)	
8	Борьба двух поколений (Мирра Эфрос) . . .	740	(по Гордину)	Кривцов
9	Братья-разбойники	455	(по Пушкину)	Кривцов
10	Верочка хочет замуж .	200		
11	Весенний поток . . .	580	(по Косоротову)	
12	Владимир Красное Солнышко	430		
13	Воевода	1100		
14	Воевода	150	(по Мицкевичу)	Алексеев
15	Ворона в павлиньих перьях	510		
16	В отдельном кабинете .			
17	В сороковых годах . . (В старые годы)	400	(по Шпажинскому)	Алексеев
18	Грех попутал	330		
19	Гроза	745	(по Островскому)	Ганзен
20	День венчания	1200		
21	Дочь конокрада	515		
22	Жидовка-выхрестка . .	550		Кривцов
23	За океаном	850	(по Гордину)	
24	Запорожская сечь . . .	850		
25	Иван Разбойник . . .	250		Алексеев
26	Капризы любви (Любовь кузнеца)	397		
27	Касьян	240		
28	Клад князя Скалона . .	681		
29	Колдунья	700	(по Чирикову)	Кузнецов
30	Корчмарь Лейба . . .	380		
31	Красная вдова	310		
32	Крестьянская доля . . .	875	Гончаров	
33	Кубок жизни и смерти .	900	Аркатов	Ганзен
34	Лишенный солнце . . .	540		Кривцов

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
			Сила
			Гомон
			Варяг
			Варяг
			Ханжонков
			Варяг
			Минтус
			Продафильм
		Ниров	Сила
			Харитонов
			Продафильм
Мейер			Пате
Мейер	Сабинский	Пашенная, Пясецкий Сычева	Пате
			Минтус
			Гомон
		Горичева, Шатерников, Уварова	Тиман, Рейнгардт
			Харитонов
			Родина
			Продафильм
			Варяг
		Блохин	Ханжонков
			Варяг
Носке		Светлов	Перский
			Варяг
			Паганелли
		Мозжухин, Гончарова	Ханжонков
Мейер	Сабинский	Гофман, Пясецкий, Макаров, Муратова, Анисимов	Пате
		Горичева, Максимов, Кванин	Тиман, Рейнгардт

1912

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
35	Мартын с балалайкой .	127		
36	Миреле Эфрос	1200	(по Гордину)	
37	Митюхина голова ему покоя не дает	147		Ганзен
38	На бедного Митюху все шишки валятся . . .	165		Ганзен
39	На народной ниве . . .	645	Сабинский	Ганзен
40	Объятия земли	500		
41	Отверженные	1000		
42	От ней все качества . .		(по Толстому)	
43	Пасынки судьбы	680		Ганзен
44	Песнь о вещем Олеге .	285	(по Пушкину)	Кривцов
45	Под властью луны . .	260	(по Жулавскому)	Алексеев
46	Последнее слово подсудимого	570	(по Майкову)	Кривцов
47	По старой Калужской дороге	85		
48	Предрассудки	670		
49	Пьетро Краузо	700		
50	Рабыни разгула	510	Притонов	
51	Разборчивая невеста . .	278	(по Крылову)	Кривцов
52	Рахиль	890	Аркатов	Аркатов
53	Сатана	550	(по Я. Гордину)	Кривцов
54	Свекровь	470		
55	Семья Рапоппорт . . .	1100		
56	Снохач	260		Чардынин
57	Современный жених . .	260		
58	Страшный покойник . .	360	Сабинский	Гурьев, Сабинский
59	Суженный	130		
60	Тайна дома № 5 . . .	740		Ганзен
61	Тайна купеческого дома	425		
62	Точка еврея	1200		
63	Торжество совести . . .	182		

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
			Варяг
		Каминская	Сила
Мейер	Сабинский	Ниров	Пате
Мейер	Сабинский	Ниров	Пате
Меййр	Сабинский	Васильев, Сычева, Пясецкий	Пате́
			Варяг
		Фишсон	Сила
			Минтус
Мейер	Сабинский		Пате
			Тиман, Рейнгардт
			Продафильм
			Гомон
			Продафильм
		Дулемба. Грабовский	Пате
			Сила
			Сила
			Варяг
Мейер	Сабинский	Рейзен, Сычева, Васильев	Пате
			Сила
			Гомон
			Перский
			Ханжонков
			Варяг
Мейер	Сабинский	Пясецкий	Пате
			Продафильм
Мейер	Сабинский	Пашенная, Пясецкий Доронин	Пате
			Паганелли
			Минтус
			Варяг

1912

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
64	Трагедия бедной Рохеле	520		
65	Трагедия перепроизводства	330		
66	Труп № 1346	660		Кривцов
67	1812 год	1300		Уральский Дранков, Ганзен
68	Убийца из-за нужды (Идиот)	900		
69	Ураган	745		
70	Хася сиротка	1100	(по Гордину)	
71	Хозяин и работник . .		(по Л. Толстому)	
72	Царский гнев	560		Ганзен
73	Цыган Мирко	255		
74	Часовщик Лейзер . . .	600		
75	„Человек"	570		

1913

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
1	Анета хорошо поужинала	350		
2	Балканская царица . .	750	по драме черногорского князя Николая	
3	Борец под черной маской	1795	Брешко-Брешковский	Брешко-Брешковский и Гельгардт
4	Бедные овечки	950		Светлов
5	Братья	876		
6	Бэла	830	(по Лермонтову)	А. А. Громов
7	Вакханалия	150	из „Самсон и Далилы"	Ганзен

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
Носке			Перский
		Шерникова, Туржанский	Ханжонков
		Максимов, Горичева	Тиман, Рейнгардт
Мейер Левицкий	Сабинский	Сережников	Ханжонков и Пате
			Сила
			Варяг
			Сила
		Фишзон	Минтус
Мейер	Сабинский	Васил ев, Гарри	Пате
		Салин, Новиков	Варяг
			Веряг
			Ханжонков

од

Козловский		Арабельская, Улих	Дранков, и Талдыкин
			Харитонов
		Чудовская, Лебедев, Кайсаров, Орлов	Гельгард
Ферестье		Светлов, Бендов, Борисов	Перский
		Васильева, Тамарин, Туржанский, Мозжухин	Ханжонков
			Ханжонков
Мейер		Гельцер, Жуков	Пате

1913

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
8	В дни гетманов	345		
9	Великосветские бандиты	380		
10	Во власти темной силы	1300		
11	Вольная птица	685	В. Демерт	Бауэр
12	Воцарение дома Романовых	1000		
13	Гай-да тройка	800		Сабинский
14	Галька	900	(по опере Манюшко)	
15	Герцене-Меюхес (Клятва роковая)	1500		
16	Где матильда? (Идеальная женщина)	800	А. Каменский	
17	Глаза баядерки	1300		Якоби
18	Горе Сарры	800	Аркатов	Аркатов
19	Горный орленок	580		Черни
20	Дарья Осокина	250		
21	Дачный роман	350		
22	Двумужница	1200		
23	Домик в Коломне . . .	610	(по Пушкину)	Старевич
24	Дочь кантора	1200		
25	Дочь купца Башкирова	1610		Ларин
26	Драма на охоте	955	(по Чехову)	
27	Дубровский	1030	(по Пушкину)	Гурьев
28	Душегубец	1200		
29	Дядюшкина квартина .	875		
30	Дядя Пуд враг кормилиц	600		
31	Дядя Пуд на свидании .	216		
32	Единственный сын . .	230	А. Свирский	

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
			Пате
Козловский			Дранков Талдыкин
Козловский		Пионтковская	Талдыкин
		Чернова	Пате
			Ханжонков
Мейер	Сабинский	Бакшеев	Тиман и Рейнгардт
		Старская	Космофильм
			Космофильм
	Барух	Варламов, Смирнова	Танагра
	Барух	Варламов, Смирнова, Юрьев, Миткевич	Танагра
		Шорникова, Мозжухин	Ханжонков
Козловский			Дранков и Талдыкин
			Минтус
Козловский		Авдеев	Дранков и Талдыкин
			Космофильм
Старевич	Старевич	Мозжухин	Ханжонков
			Космофильм
			Либкен
			Художество
			Пате
		Юрьев, Миткевич, Смирнова	Танагра
			Ханжонков
Козловский		Авдеев	Дранков и Талдыкин
Козловский		„	Талдыкин
		Дольский, Шатковский	Рус. Кин. Т-во

1913

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
33	Жакомино враг шляпных булавок	180	А. Куприн	Гельгардт
34	Жакомино жестоко наказан	130	А. Куприн	Гельгардт
35	Жених	305	(по Пушкину)	Ганзен
36	Женщина, которая улыбалась (Красавица Ванда)	1200	Насакин-Симбирский	
37	Живой портрет невесты	195		Гельгардт
38	Жизнь как она есть . .	745	Гончаров	Чардынин
39	Забытый долг	300		Ганзен
40	Завет матери	1550		
41	За дверями гостиной .	850		
42	За честь русского знамени	750		Протозанов
43	Из жизни одной курсистки	1000		Бауэр
44	История каких много .	960		
45	История царствования дома Романовых . .	2100	Е. П. Иванов	Уральский
46	Как рыдала душа ребенка	250		Протозанов
47	Как хороши, как свежи были розы	725	(по Тургеневу)	Протозанов
48	Кара божия	1000		

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
Гельгардт		Жакомино, Чудовская, Бениовская, Орлов, Мейер	Вита
Гельгардт		Жакомино, Куприн	Вита
Мейер	Сабинский		Пате
Козловский		Пионтковская, Зелинский	Дранков и Талдыкин
Гельгардт		Троянова, Чубинский, Чудовская, Топорков, Шмитгоф, Орлов	Вита
			Ханжонков
Мейер	Сабинский	Бестужев, Веков, Труза - Каренина	Пате
		Покровская, Гарри, Смирнова	Топорков и Винклер
			Ханжонков
	Сабинский		Тиман и Рейнгардт
	Бауэр	Брянский	
	Сабинский	Дулемба, Грабовский, Каминская	Пате
Козловский	Е. Ф. Бауэр	Васильев, Сычева, Чехов, Тарасов, Иванов, Бакшеев, Ларин	Дранков и Талдыкин
Мейер	Сабинский	Тина Вален	Тиман и Рейнгардт
Мейер	Сабинский		Рейнгардт
			Космофильм

1913

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
49	Кара божия	855	Насакин-Симбирский	Аркатов
50	Ключи счастья	5000	Вербицкая	Гардин
51	Княгиня Бутырская . .	1015	(по Пазухину)	
52	Княжна Дуду	1100	А. Каменский	Ларин
53	Курсистка Ася	705		Ганзен
54	Комедия смерти (Лига самоубийц)	940		Ганзен
55	Коппелия	565	(по балету Делиба)	Ганзен
36	Коко не хочет быть благотворителем . . .	140		Гельгардт
57	Кровавая слава	845		
58	Кручина	880	(по Шпажинскому)	Ганзен
59	Красное яичко	150		Гельгардт
60	Купленный муж	960	С. Гарин	Протозанов
61	Лесная сказка	546		Бауэр
62	Любовь и смерть . . .	1000		
63	Любовь японки	800	С. Гарин	Ганзен
64	Маленькие бандиты . .	350		
65	Муза	610		
66	Музыкальный момент .	150	(из Шуберта)	
67	На Кавказском курорте	358		
68	На каменных плитах . .	705		
69	На чужой каравай рот не разевай	155	В. Сашин	Сашин
70	Невеста огня	405	Е. Иванов	Ганзен
71	Ноктюрн	150	(из Шопена)	
72	Ночь в гареме	175	(из балета „Баядерка“)	

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
Мейер	Сабинский	Раф, Адельгейм, Чернова	Пате
Мейер	Сабинский	Максимов	Тиман и Рейнгардт
			Ханжонков
Фролов		Смирнова, Боронихин, Пальм, Дольский	Рус. Кин. т-во
Мейер	Сабинский	Чернова	Пате
Мейер	Сабинский	Максимов, Бестужев	Пате
Мейер	Сабинский	Гельцев, Жуков, Рябцов	Пате
		Шмитгоф, Чудовская	Вита
			Пате
Мейер	Сабинский	Чернова, Адельгейм (Раф)	Пате
Гельгардт		Шмитгоф, Зорич, Стронский, Чудовская	Вита
Мейер	Сабинский	Рудницкий, Смирнова, Кванин	Тиман и Рейнгардт
		Чернова, Судьбинин	Ханжонков
			Космофильм
Мейер	Сабинский	Ганако	Пате
Козловский		Труппа лилипутов	Дранков и Талдыкин
			Топорков и Винклер
		Гельцер	Тиман и Рейнгардт
		Сорин	Ханжонков
			Варяг
			Пате
Мейер	Сабинский		Пате
		Гельцер	Тиман и Рейнгардт
		Петипа	Вита

1913

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
73	Ночь перед рождеством	1155	(по Гоголю)	Старевич
74	Ночь соломенного вдовца	290		
75	Обрыв	1500	(по Гончарову)	Долинов
76	Обрыв	2300	М. Каллаш-Гаррис (по Гончарову)	Чардынин
77	Огарки	975		Кривцов
78	Одесские катакомбы . .	1400		
79	Один насладился, другой расплатился	400		Протозанов
80	Отец и сын	600		
81	О чем рыдала скрипка	1125		Протозанов
82	Под гнетом злой силы .			Ларин
83	Покорение Кавказа . .	2525		Черни и Есадзе
84	Покорение Кавказа . .	2100	Мамонтов	Гончаров
85	Поруганная честь Акбулата	500		Черни
86	Предательский след .			
87	Предводитель золотой роты	580		
88	Преступление и наказание	1300	(по Достоевскому)	Гардин
89	Пригвожденный . . .	625		Протозанов
90	Прислуга в наши дни .			
91	Проклятие судьбы . .	900		

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
Старевич	Старевич	Мозжухин	Ханжонков
	Барух	Варламов, Смирнова	Танагра
Козловский		Ведринская, Вивьен, Шигорина, Смолич, Леневитова, Ангаров, Ливанский	Дранков и Талдыкин
		Васильева, Юренева, Мозжухин, Туржанский Лопухин	Ханжонков
Новицкий			Гомон
			Мирограф
Мейер	Сабинский	Чарова, Торский, Кригер	Тиман и Рейнгардт
Козловский			Дранков и Талдыкин
Мейер	Сабинский	Рейзен, Рябцов	Тиман и Рейнгардт
		Рокотов, Пионтковская	Волга
Козловский			Дранков и Талдыкин
		Шахатуни	Ханжонков
Козловский			Дранков и Талдыкин
			К. Гансен
Носке			Перский
Козловский		Орленев	Дранков и Талдыкин
		Тиман, Волков	Тиман и Рейнгардт
Носке			Перский
			Космофильм

1913

№№	Название картин	Метры	Сценарий	Режиссер
92	Разбитая ваза	700	(по Апухтину)	Протозанов
93	Ранняя могила	850		
94	Роковые брилианты	610	М. Гарси	Гарси
95	Роман русской балерины	1200	Брешко-Брешковский	
96	Самоубийцы	175		Гельгардт
97	Сны мимолетные, сны беззаботные снятся лишь раз		(по стих. Минского)	Волков
98	С плахи под венец . .	290		Ганзен
99	Степной богатырь . . .		(по Салову)	
100	Страшная месть горбуна К	1380	Изумрудов	Бауэр
101	Стрекоза и муравей .	158	(по Крылову)	Старевич
102	Страшная месть . . .	1500	(по Гоголю)	Старевич
103	Сумерки женской души .	1195		
104	Сын палача	720		
105	Тайна барского дома . .	900		
106	Тайная сила	1206		
107	Тайна портрета профессора Инсарова . . .	820	Насакин-Симбирский	
108	Талмудист	1400		
109	Трагедия еврейской курсистки . . .	1200		
110	Трагедия с брюками . .	230		
111	Убой	1300	(по Гордину)	
112	Фальшивый купон . . .	1182	(по Л. Толстому)	
113	Хаз Булат	632		Гончаров
114	Час возмездия пробил .	1850		
115	Эстерка Блехман . . .	600		

год

Оператор	Художник	Актеры	Фабрика
Мейер	Сабинский	Максимов, Волков, Янова	Тиман и Рейнгардт
			Винклер и Топорков
			Пате
		Варламов, Смирнова Флинк	Танагра
Гельгардт			Вита
Мейер	Сабинский	Тиман, Волков	Тиман и Рейнгардт
Мейер	Сабинский		Пате
Носке			Перский
Козловский		Кошевский, Гордина	Дранков и Талдыкин
Старевич	Старевич	Мультипликаторная	Ханжонков
Старевич	Сткревич	Мозжухин, Оболенская	Ханжонков
		Демерт, Чернова, Угрюмов	Ханжонков
		Максимов	Тиман и Рейнгардт
		Тарасов	Винклер и Топорков
			Минтус
Козловский		Раф. Адельгейм, Салин	Дранков и Талдыкин
			Минтус
			Мирограф
Козловский		Авдеев	Дранков и Талдыкин
			Космофильм
			Ханжонков
		Бэлла, Шахатуни, Мозжухин	Ханжонков
		Старицкая	Космофильм
Носке			Перский

Всего до 1 января 1914 года выпущено 275 художественных фильмов, из которых:

Пате	56
Ханжонков	54
Тиман и Рейнгардт	25
Дранков и Талдыкин	18
Варяг	15
Продафильм	13
Перский	12
Гомон	10
Сила	10
Минтус	8
Вита	8
Космофильм	8
Танагра	7
Дранков	5
Топорков и Винклер	4
Художество	4
Харитонов	3
Русское Кинематогр. Т-во	2
Мирограф	2
Паганелли	2
Глобус и Сфинкс	2
Пате и Ханжонков	1
Родина	1
Глория	1
Волга	1
Гансен	1
Гензель	1
Либкен	1
Чинес	1

СПИСОК ИНОСТРАННЫХ АКТЕРОВ

появившихся на русском экране

(В скобках указана картина, в которой впервые появился актер в России)

1908 год

Бови Б. („Убийство герцога Гиза“—Film d'Art).
Бюрге („Отпечаток руки“—Film d'Art).
Дежорж („Отпечаток руки“—Film d'Art).
Дерли („Арлезианка“—Film d'Art).
Ламбер—сын („Убийство герцога Гиза“—Film d'Art).
Ле-Баржи („Убийство герцога Гиза“—Film d'Art).
Мистингет („Молниеносная любовь“—Пате).
Робин, Габриель („Арлезианка“—Film d'Art).
Северин („Отпечаток руки“—Film d'Art).

1909 год

Анжело, Жан („Дурнушка“—Film d'Art).
Г. Бурбон (Свистулькин или Онисим) („Онисим на лоне природы“—Пате).
А. Дид (Глупышкин) („Роковая победа“ - Пате).
Камилло („Камилло и его шляпа“-Гомон).
Лепампо Но („Дама с камелиями“—Пате).
Макс Линдер („Влюбленная прислуга“, „Юный ухаживатель“—Пате).
Наперковская („В Элладе“ - Пате).
Сорель, Сесиль („Тоска“—Film d'Art).
Труханова („Дурнушка“—Film d'Art).
Фраскароли („Роковая победа“—Itala-Film).
Шарли („Наполеон Бонапарт“—Пате).

1910 год

Бертини, Франческа („Франческа да Римини“—Чинес).
Боба (Абеляр) („Малыш идет в школу“—Гомон).
Гасперини, Мария („Лукреция Боржиа“—Чинес).
Дельвер („Аталия правительница Иудеи“—Пате).
Люпаре („Люпаре—отец семейства“—Пате).
Негри, Фернанда („Фауст“—Чинес).
Нильсен, Аста („Бездна“—Нордиск).
Пренс („Пренс влюблен в кокотку“—Пате).
Рош, М. („Наполеон III и м-м Савелли“—Пате).
Скандалини („Скандалини—парикмахер“—Чинес).
Фрико („Фрико—полисмэн“—Амброзио).

1911 год

Андриор, Иветта („Волчья яма“—Гомон).
Браччи („Юродивый“—Чинес).
Бюнни, Джон (Поксон) („Вылечил“—Витаграф).
Ветрей („Яд любви“—Витаскоп).
Гильоне, Л. („Дыхание смерти“—Чинес).
Гильоне, Н. („Дыхание смерти“—Чинес).
Гонтран („Гонтран—трубочист“—Эклер).
Гранде, Сюзанна („Волчья яма“—Гомон).
Д'Анверза („Око за око“—Чинес).
Делона, Л. А. („Миньона“—Film d'Art).
Зиготто (Ларри Симон) („Зиготто,—уголовный роман в 39 частях“.—Гомон).
Каттанео, Л. („Женитьба Фигаро“—Чинес).
Каттанео, Т. („Женитьба Фигаро“—Чинес).
Колибри („Колибри—санитар“—Пате).
Литль, Мориц („Бой Литля с дикими зверями“—Пате).
Мансон, Г. („Сирано де-Бержерак“—Гомон).
Маршо, Морис („Эпизод из жизни Бетховена“—Гомон).
Мональди („Падение Трои“—Itala-Film).
Паскаль, А. („Дочь улицы“—Пате).
Перре, Л. („Леон взят приступом“—Гомон).
Режан („Мадам Сан-Жен“—Film d'Art).
Серена („Око за око“—Чинес).
Сильви („Миньона“—Film d'Art).
Тилли и Долли („Тилли и Долли—пожарные“—Гепворт).
Чаплин, Чарли (Чарлей) („Чарлей в роли японского воина“—Витаграф).

1912 год

Александр („Царица Савская"—Пате).
Бальданелло, Дора („Любовь за гробом"—Itala-Film).
Бернар, Сара („Дама с камелиями"—Эклер).
Бидони (Примо Куттика) („Прогулка Львов"—Чинес).
Бонн, Фердинанд („Власть наглой красоты"—Нордиск).
Боттино, М. („Долина"—Roma-Film).
Бриньоне („Дебют Венеры"—Чинес).
Бек, Лили (Ула Кири Майя). („Змея и женщина"—Нордиск).
Бем, Е. („Невеста смерти"—Нордиск).
Вейссе, Ганни („Голодные собаки"—Эйко—фильм).
Веттергран, Рагна („Истерзанное сердце"—Нордиск).
Вит („Грехи нашей молодости"—Нордиск).
Гамбарделла („Брюки полковника"—Чинес).
Гандини, Мария („Между молотом и наковальней"—Пасквале).
Гаррисон, В. („Под знаменем науки"—Нордиск).
Гаунтье, Джен („Трагедия египтянки"—Калем).
Гиде („Дама с камелиями"—Эклер).
Грассо („Негодяй"—Milano-Films).
Гюйон, Сесиль („Стеклянный гроб"—Эклер).
Де-Лека („Любовь апаша"—Чинес).
Де-Макс („Маска ужаса"—Film-Français).
Джойс, Алиса („Под звон бокалов"—Калем).
Динзен, Р. („Невеста смерти"—Нордиск).
Д'Осмон, Бетти („Дама от Максима"—Эклер).
Дюкен („Тайна Парижского моста"—Эклер).
Капеллани („Сиротские миллоны"—Пате).
Капоцци („Красная роза"—Пасквале).
Каранта, Лидия („Беспощадный рок"—Itala-Film).
Карапуз („Котя-карапуз"—Гомон).
Карль, Рене („Авантюристка"—Гомон).
Костелло, Жак („Рабы моря"—Витаграф).
Кент, Ш. („Тяжелый крест композитора"—Эклер).
Кларенс („Золотой телец"—Пате).
Клер, Валентин („Тернии любви"—Биоскоп).
Краус, Анри („Разорванные цепи"—Film d'Art).
Ларсан, Виго („Дьявольские страсти"—Нордиек).
Лауренс, Монтегю („Черная стая"—Биограф).
Ле-Ризо („Медовый месяц"—Амброзио).
Мак, Макс („Голодные собаки"—Эйко-фильм).
Максим („Максим влюбился"—Milano-Films).
Мари, Фебо („Репетиция смерти"—Амброзио).

Массар („Демон честолюбия"—Пате).
Морано, Джизетта („Медовый месяц"—Амброзио).
Морис, Мери („Рабы моря"—Витаграф).
Небушка, Лидия („Любовь злодея"—Нордиск).
Нейман, Лотта („Голодные собаки"—Эйко-фильм).
Нильсен, Ида („Любовь законов всех сильней"—Витаскоп).
Пац-Феррер („Разорванные цепи"—Film d'Art).
Полидор („Жених без цилиндра"—Эклер).
Портен, Генни („На алтарь любви"—Местер).
Раве („Золотой телец"—Пате).
Рапизардо, А. („Долина"—Roma-Film).
Роберт, А. („Мрак жизни"—Театралия-фильм).
Роберти, Лидия („Удары судьбы"—Milano-Films).
Рок („Золотой телец"—Пате).
Рудольфи („Медовый месяц"—Амброзио).
Саннем, Эмилия („Бродячие народы"—Эйко-фильм).
Саредо („Игра с огнем"—Чинес).
Сахарет („Лотерея жизни"—Витаскоп).
Сильвани („Украденные письма"—Гепворт).
Тарларини, Клео („Медовый месяц"—Амброзио).
Томсон, Ева („Под знаменем науки"—Нордиск).
Троман, Ванда („Дьявольские страсти"—Нордиск).
Уайн, Д. („Рабы моря"—Витаграф).
Фабри, Пина („В безумии мщения"—Milano-Films).
Франк, П. („Любовь апаша"—Чинес).
Фредерикс, Ф. („Под звон бокалов" Чинес).
Фрейлих, Эльза („Победа над женщиной"—Нордиск).
Цаккони, Эрмете („Отец"—Itala-Film).
Эрве („Британник"—Пате).
Эсперия („Дебют Венеры"—Чинес).
Этьеван („Сиротские мильоны"—Пате).
Ясубе („Британник"—Пате).

1913 год

Альтенгофер, Беатрис („Красота—это страшная сила"—Эйко-фильм).
Аммни, Жан („Фантомас"—Гомон).
Баде, Реджина („Звезда падучая"—Витаскоп).
Бар, Гарри („Шейлок"—Гепворт).
Бассерман, А. („Тайные силы"—Витаскоп).
Бергер, Грета („Расплата"—Эйко-фильм).
Бернар, А. („Победа или смерть"—Itala-Film).
Берт („За что?"—Чинес).
Бианка, Мерседес („За старые грехи"—Чинес).

Бонар, Марио („Соперник неба"—Глория).
Борелли („Куртизанка"—Глория).
Брандини, Ольга („Камо грядеши?"—Чинес).
Бургардт, Теодор („О жизни кончен вопрос"—Эйко-фильм).
Вальден, Гарри („Подкошенная жизнь"—Гомон).
Вани ди-Луппо („Герой и толпа"—Чинес).
Вегенер, Пауль („Студент из Праги"—Биоскоп).
Вернон, Гедда („Черное чудовище"—Витаскоп).
Видаль, Джованни („Без пути, без света"—Пасквале).
Визенталь, Грета („Невидимая женщина"—Эйко-фильм).
Вилли (Сандерс) („Вилли против палача"—Эклер).
Вит, Карл („Кровавые замыслы"—Нордиск).
Гаврош („Гаврош—продавец зонтиков"—Эклер).
Гаддинг, Жанна („Горнопромышленник"—Пате).
Гонако („Любовь японки"—Пате).
Герренфельдт, А. („Долгожданная минута"—Витаскоп).
Гиз, Леда („За кулисами света"—Чинес).
Гионэ, Эмилио („За старые грехи"—Чинес).
Дануки, Нунек („В лапах смерти"—Ураниус-фильм).
Дерваль („Мадам Монсоро"—Эклер).
Джонсон, А. („Муки совести"—Любин).
Зандтен, Теа („Женская правда"—Витаскоп).
Казарини, М. („Последние дни Помпеи"—Чинес).
Карен, Сарамо („Часы жизни"—Эйко-фильм).
Карми, М. („Камо грядеши"—Чинес).
Келер, Анна („Гримасы жизни"—B. B. Film).
Клейн-Рогге, Р („Переворот мира"—Мутоскоп).
Лагрене („В омуте Парижа"—Гомон).
Лессинг, Медж („Где Коллета?"—Витаскоп).
Линд („Змеиный яд"—Чинес).
Минишелли, Пина („Душа матери"—Чинес).
Молль, Ада („Золотое ложе"—Витаскоп).
Морена, Эрна („Тайна башни"—Пате).
Наварр, Рене („Фантомас"—Гомон).
Нансен, Бетти („Разбитое счастье"—Нордиск).
Нельс, Франк („Золотое ложе"—Витаскоп).
Нельсон, Берта („Тени зла"—Itaia-Film).
Непоти, Альберт („Ледяные объятия"—Эклер).
Новелли, Амлето („Камо грядеши"—Чинес).
Пайкерт, Лео („Гримасы жизни"—Чинес).
Паташон („Паташон накурился опиуму"—Эклер).
Перла, Мицци („Пожиратель женщин"—Гомон).
Прива, Сюзанна („В омуте Парижа"—Гомон).
Псиландер („Псиландер на купаньях"—Кинографон).
Росси-Пианелли („В оковах мрачной тайны"—Глория).

Рурк, Нелли („Женское лукавство“—Витаскоп).
Сантос, Э. („Приманка игорного дома“—Чинес).
Сашетто, Рита („Розы любви, дыхание смерти“—Нордиск).
Саяр, М. („Позор“—Пате).
Сильва, Тони („Цветы ночи“—Витаскоп).
Террибили („Вакханка“—Чинес).
Тирль, Конвей („Искусительница“—Витаграф).
Траусман, Людвиг („Черное чудовище“—Витаскоп).
Фабреж („Подкошенная жизнь“—Гомон).
Фейнс, Олаф („Разбитое счастье“—Нордиск).
Ферроди („Принцесса из Фоли-Бержера“—Эклер).
Фюрст, Элла („Глаза матери“—Эйко-фильм).
Шмитгеслер, Вальтер („Золотое ложе“—Витаскоп).
Штерн, Феникс („Золотое ложе“—Витаскоп).
Юнкерман, Ганс („Где Колетта?“—Витаскоп).
Якобини, Мария („Жанна Д'Арк“—Савойя-фильм).

В настоящий список включены лишь наиболее крупные имена, ставшие известными широкому кругу любителей кино.

СОДЕРЖАНИЕ

КНИГИ ПО КИНО

I. Теория и история кино

Серия по основным проблемам кинематографии.

Тальбот Фредерик. КИНО-ФИЛЬМЫ. Перевод с английского, под ред. А. А Гвоздева. С 30 иллюстрациями Ленинград. 1925 г. Стр. 135. Цена 1 р. 20 к.

Его же. КИНО-ТРЮКИ. Перевод с английского, под редакцией А. А. Гвоздева. С 8 иллюстрациями. Стр. 62. Ленинград. 1926 г. Цена 60 коп.

Его же. КИНО-ПОСТАНОВКИ. Перевод с английского, под редакцией А. А. Гвоздева. С 8 иллюстрациями. Стр. 68. Ленинград. 1926 г. Цена 60 коп.

Отзывы прессы о всех трех книгах Тальбота:

„...Книги представляют крупный интерес и дают ценнейший материал по истории, теории и технике кино... Здесь мы знакомимся не только с исключительными достижениями американской кино-техники, но и с... последними достижениями в вопросах естественно научного кино... с историей американской кинематографии... и т. д.“.

„Книгоноша“. Ежен. газ. бюл. Совпартиздательств. 1926 г. № 3—4.

„...Надо отдать должное Тальботу: он рассказывает много интересного и любопытного, и при этом рассказывает умело и занимательно, подчас даже просто весело... Рецензируемая книга... определенно полезна для массового читателя“.

Кино-журнал А. Р. К. Москва. 1925 г. № 11—12.

Муссинак, Леон. РОЖДЕНИЕ КИНО. Книга посвящена основным вопросам эстетики и социологии кино и его последним достижениям в отдельных странах. Перевод с французского С. С. Мокульского и Т. И. Сорокина с предисловием С. С Мокульского. С 27 иллюстрациями. Стр. 196. Ленинград. 1926. Цена 1 р. 30 к.

„...Мы встречаем книгу с удовлетворением, потому что находим здесь интересные домыслы и хорошее понимание культуры кино“.

„Книгоноша“

Тимошенко, С. А. ИСКУССТВО КИНО И МОНТАЖ ФИЛЬМА. Опыт введения в теорию и эстетику кино. С предисловием А. И. Пиотровского. Стр. 74. С фотомонтажами на отдельных листах. Цена 60 коп.

„...Сделанные автором наблюдения безусловно интересны и заслуживают внимания“...

„Книгоноша“. Москва. 1926 г. № 29.

Гармс, Р. ФИЛОСОФИЯ ФИЛЬМА. Перевод под редакцией и с предисловием С. С. Мокульского. Цена 1 р.

II. Артисты экрана

Серия книг о кино-актерах и режиссерах.

Бронников, М. ЭТЮДЫ О ТВОРЧЕСТВЕ МЭРИ ПИКФОРД. Стр. 132. С 24 иллюстр. Цена 75 коп.

...Автор дает много ценных замечаний и остроумных домыслов, много метких определений.

...Это—первая русская книга обращается с кино, как с искусством. Это делает ее заслуживающей внимания.

Н. Г.

„Книгоноша". № 3—4. 1926 г.

Державин, К. ДЖЕККИ КУГАН. Критический этюд с 7 иллюстрациями. Стр. 56. Цена 50 коп.

„...Автор делает ряд интереснейших наблюдений над своеобразными особенностями ребенка кино-натурщика. Центральная часть книги занята удачной характеристикой Джекки Кугана".

„Книгоноша". Ежен. газ. бюл. Совпартиздательств. 1926 г. № 15.

Державин, К. КОНРАД ФЕЙДТ. Критический этюд с 12 иллюстрациями. Стр. 54. Цена 50 коп.

„.. Критический этюд К. Державина об одном из крупнейших актеров немецкого кино — Фейдте, интересен как попытка дать тщательный и сосредоточенный анализ стиля игры. У Державина мы находим много метких и содержательных наблюдений".

„Книгоноша". Ежен. газ. бюл. Совпартиздательств. 1926 г. № 29.

Мазинг, Б. АКТЕР ГЕРМАНСКОГО КИНО. Стр. 50. С 14 иллюстрациями. Цена 50 коп.

...Книжка Мазинга может быть полезна как предварительное введение к дальнейшим более подробным анализам работ немецких кино-актеров.

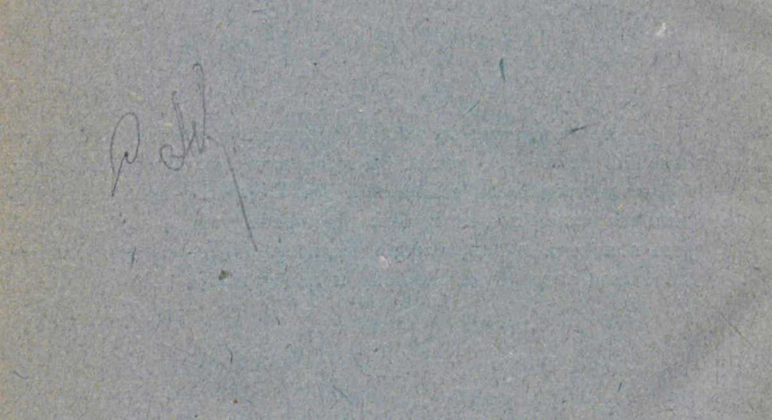
...И сможет удовлетворить того „широкого кино-зрителя", на которого она рассчитана.

А. Жардинье.

„Печать и Революция". № 1. 1927 г.

При составлении таблиц русских художественных картин, мне пришлось, за малым количеством архивного материала, обратиться к памяти современников. Сведения, предоставленные ими, оказались подчас крайне разноречивыми, а потому за всякие поправки и исправления, подкрепленные документальными данными, автор будет глубоко признателен.

Б. Лихачев.



Цена 1 руб. 90 коп.
Папочн. пер. 25 коп.

СКЛАД ИЗДАНИЙ:
Магазины «ACADEMIA»
Ленинград, пр. Володарского, 53-б. Телеф. 138-98.
Москва, Тверская, 29. Тел. 545-13.


2011148083